

Universitat Politècnica de València.

Facultat de Belles Arts.

Mirar sin prisa. Analogías entre el recuerdo espacial y la experimentación material.

Tipología 4

Por: **Ana M^a Monzó Minguet.**

Tutor: **M^a Pilar Crespo Ricart.**

Cotutor: **Antonio Cucala Félix.**

Máster en Producción Artística.

Valencia, Julio, 2020.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



Agradecimientos:

A mi familia por apoyarme desde siempre. A los compañeros del máster con los que he tenido el placer de compartir muchos momentos buenos y enriquecedores. A mis profesores y sobre todo, a mis tutores Pilar Crespo y Antonio Cucala por su paciencia y ayuda, por haberme acompañado y guiado desde que comencé la carrera de Bellas Artes. Muchas gracias por todo.

Resumen

Los pasillos de una casa, sus esquinas o sus paredes, son elementos que construyen y organizan su interior. Por sí mismos no requieren interés, no solemos fijarnos en ellos, son elementos estructurales y funcionales que nos indican los límites de las estancias y nos conducen por ellas. Ni siquiera las pensamos, son insustanciales, coexisten con nuestras vidas pero en silencio. No obstante, en alguna ocasión nos hemos parado a mirarlos también en silencio, e incluso llegamos a guardarlos en nuestra memoria. Como si albergaran un resquicio de importancia, ¿Cómo recordamos aquellos lugares?

Este trabajo de Fin de Máster de tipología cuatro, se centra en hacer tangible el recuerdo de aquellos acontecimientos encontrados en el interior de la casa. Así como indagar de un modo práctico cómo hacer visibles esos recuerdos. La fascinación por lo mínimo, por la experimentación con materiales, por imitar los colores y las formas de esos sucesos en el espacio, dan cuerpo a este proyecto.

Palabras clave

Material, espacio casa, arquitectura, memoria, tiempo lento, plegar y miniatura.

Abstract

Hallways of a house, its corners or its walls, they are a group of elements which build and organize its inside. By their selves they don't require any interests, we usually don't look at them, they are structural and functional elements, which show us room's limit and they lead us by them. We even don't think about them, they are insubstantial, they coexist with our lives but they do it silently. Nevertheless, sometimes we have stopped to see them quietly as well, we even keep them all in our memory, ¿How we remember those places?

This Final Master work, which is typology four, focuses on doing visible the memory of all those events founded out inside of the house. As well as, it searches in a practical way how becoming visible all these memories. A fascination for the minimum, for the material experimentation, for imitating the colors and shapes of all that events that happen in space, configure this entire project.

Key Words

Material, the house space, architecture, memory, slow time, to fold, miniature.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p. 6
2. DESCRIBIR EL RUIDO DE FONDO.....	p. 13
2.1. Entender la envoltura. El interior de la casa.....	p. 14
2.2. La casa inolvidable.....	p. 17
2.3. Cuando el recuerdo y el material se tocan.....	p. 18
2.4. Espacio lento: La escala y el tiempo.....	p. 20
3. REFERENTES VISUALES.....	p. 23
3.1. Sobre lo efímero y cómo retenerlo, la pintura bidimensional.....	p. 23
3.2. Entre lo plano y lo volumétrico.....	p. 26
3.3. Sobre lo transparente y la ilusión del espacio.....	p. 29
3.4. Material y espacio.....	p. 31
3.5. Atmósferas de inmersión con ayuda del elemento luz.....	p. 33
3.6. La luz pesa.....	p. 34
4. PLEGAR ES RECORDAR, ES RECONSTRUIR.....	p. 35
4.1. Escuchar al material.....	p. 36
4.2. Organizar un espacio genérico con rincones domésticos. Un proyecto para una instalación.....	p. 44
El encuentro con el espacio: <i>Project room A.2.11</i>	p. 46
Habilitar un espacio.....	p. 47
Piezas para el espacio.....	p. 50
Construcción de una atmósfera a través de la luz.....	p. 54
<i>Dos interiores. PAM19!</i>	p. 56
4.3. Entreabrir las ventanas.....	p. 61
Compartir la forma y la materia. Enric Mestre.....	p. 61
El sonido y la luz. Distancias cortas. Cerámica.....	p. 63
No es sólo color. El porqué de un material.....	p. 71
<i>Terrazas y corrales</i> . Escayola y madera.....	p. 72
5. CONCLUSIONES.....	p. 76
6. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 79
7. ANEXO DE IMÁGENES, (Documento adjunto).	

1. INTRODUCCIÓN

Ching, F. (2010):

Nuestro ser queda constantemente encuadrado en el espacio. Nos movemos a través del volumen, vemos las formas y los objetos, oímos los sonidos, sentimos el viento, olemos la fragancia de un jardín en flor. Es una substancia material, como la madera o la piedra, aunque es también un vapor informe en sí. Su forma visual, sus dimensiones y su escala, la calidad de la luz, todas estas cualidades dependen de nuestra percepción, de los límites espaciales definidos por elementos de forma. Cuando el espacio comienza a ser captado, delimitado, modelado y organizado por los elementos de masa, la arquitectura empieza a existir. (p. 94)

Este Trabajo de Fin de Máster surge de mirar esos mínimos acontecimientos que ocurren a nuestro alrededor, cosas que a priori nos parecen insustanciales y por el contrario son capaces de captar nuestra atención y permanecer en nuestra memoria. El color de una sombra, un reflejo, un ligero sonido, cierta luz o el recoveco de una esquina, podemos verlos en muchos lugares; yo los he descubierto en la casa de mi familia, una casa rural con unas características espaciales concretas. El objetivo fundamental se ha centrado en materializar esas imágenes casuales mencionadas en un conjunto de piezas y resueltas en una instalación.

Para resolver estas piezas se han usado materiales y procesos diversos; papeles y metales plegados, telas encoladas, acetatos, etc. y aunque parezca paradójico, en la concepción de estos trabajos y en el proceso de elaboración ha habido una visión pictórica latente, con un especial interés por los matices, texturas y sombras. El conjunto de todos ellos generó la instalación *Dos interiores*, en un espacio expositivo de la facultad: *Project Room A.2.11*. A partir de aquí se ha iniciado la serie *Entreabrir las ventanas*, que comprende *Udol I*, *Udol II*, *Mirillas*, y *Corrales y terrazas*. En esta última serie se ha trabajado la cerámica, la madera y la escayola, y a pesar de no estar concluida como consecuencia de las imposibilidades que conlleva el confinamiento por el COVID19, hemos decidido incluirla con la intención de aportar claridad al proyecto. Todo el trabajo ha estado pivotando en torno a esos conceptos sencillos de los que hablaba, y para ello se ha aprovechado el poder evocador de los materiales y la miniatura. El desarrollo del trabajo práctico queda recopilado en un anexo adjunto que muestra el proceso y su resultado.

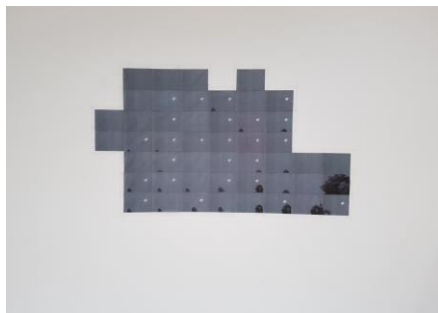


Figura 1. «Cuando llueve», de la serie «3.44MB» (2018). Impresión láser sobre papel japon. 105x175cm.

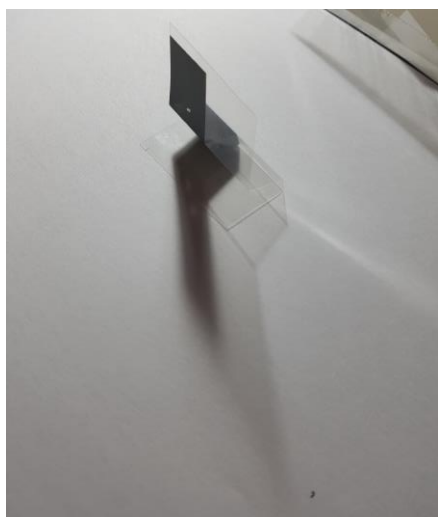


Figura 2. De la serie «El paisaje invisible» (2019). Impresión láser sobre acetato. Medidas inferiores a 6cm.

Consideramos que puede ser interesante referenciar dos trabajos previos que consideramos antecedentes decisivos de este proyecto, se trata de las series *3,44MB* (2017-2018) y *El paisaje invisible* (2018) que pertenecen al mi TFG titulado *Ósmosis. El paso del hogar a una visión pictórica*. En ellos se inicia el interés por esos sucesos casi imperceptibles, pero en aquel momento el foco de atención se puso en el entorno exterior de la casa; y ahora, como se explicará, se dirige al interior. Cuando acometí el primer proyecto, inmediatamente se hizo necesario preguntarme por la mirada con la que construyo y entiendo la imagen de paisaje, y así comprendí que esta mirada se fija en lo pequeño y en lo efímero. Una vez acabado, se hizo necesario girarme y prestar atención a lo que ocurría dentro, descubrir esos procesos mínimos en el interior de esta casa, y así fue como surgió la presente propuesta, cuyo resultado oscila entre el paisaje y la arquitectura.

Los **objetivos** se han dividido en generales y específicos. Los generales se han formulado en el inicio del trabajo, y los específicos atienden a las necesidades que han ido surgiendo en el transcurso de la práctica artística.

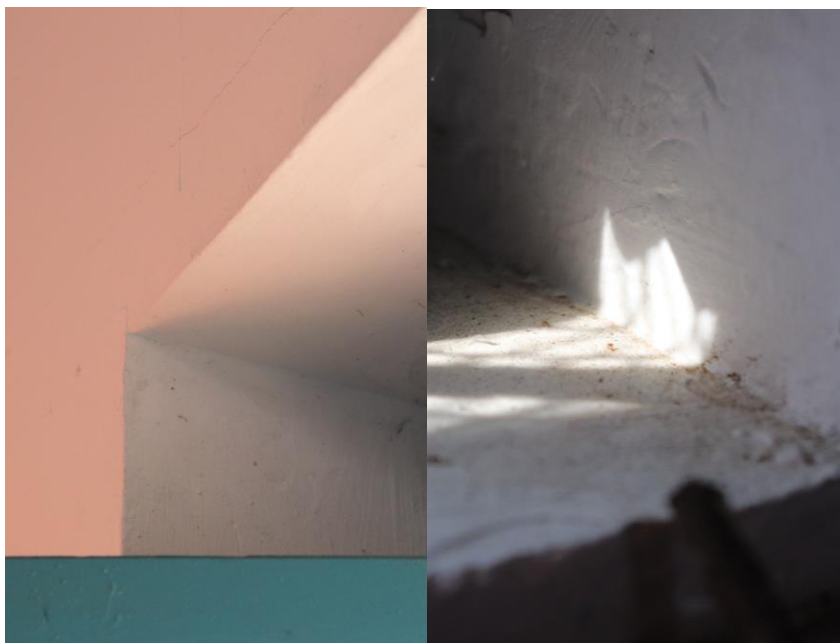
Objetivos generales:

- Producir una serie de piezas con las que dar forma, a través del recuerdo, a esas imágenes contempladas en distintas zonas de mi casa.
- Establecer una analogía formal y material entre los objetos producidos y el recuerdo de la estructura de la casa. Considerando también los materiales, colores y formas presentes en la tradición cultural de la arquitectura rural valenciana.
- Definir qué son esos elementos efímeros y espaciales que sustentan este trabajo.
- Determinar la posible relación entre una escala reducida y el tiempo requerido para su comprensión, dos conceptos relevantes en el proyecto.
- Comprender las posibilidades plásticas y poéticas de la miniatura.
- Construir piezas que inviten a ser observadas de cerca.

Objetivos específicos:

Los objetivos específicos han surgido cuando el proyecto se ha puesto en marcha. Conforme van apareciendo nuevas incógnitas los vamos formulando y definiendo.

- Relacionar, a través de una instalación, las piezas producidas y su intervención en el espacio de la *project room* A.2.11.
- Generar en la instalación una situación calmada y cómoda que permita al visitante recorrerla de forma ralentizada, atendiendo a todos los elementos dispuestos y su ubicación.
- Incorporar nuevos materiales en la producción, que permitan desarrollar otros enfoques plásticos a ciertos conceptos que se van afianzando conforme avanza el trabajo: la luz, el tiempo y la arquitectura. En ese sentido se hace conveniente el trabajo con madera, cerámica y metal.
- Integrar el sonido del viento mediante piezas cerámicas.
- Pintar con cal las piezas *Udol I* y *Udol II* y con brea la pieza titulada *Mirillas*, para establecer una relación con los colores típicos de las casas rurales valencianas.
- Rehacer la pieza *Corrales y terrazas*, mediante el uso de moldes y escayolas, con la intención de descubrir nuevas posibilidades plásticas derivadas del proceso.



Figuras 3 y 4. Ruido de fondo. Esquinas, color y luz.

La **metodología** empleada ha sido de ensayo-error, basada en la práctica y nutrida desde la teoría. No se ha desarrollado de manera estanca, han ido influyendo y modificándose las decisiones en cada uno de los ámbitos. Podemos decir que se han retroalimentado y modificado mutuamente.

La fundamentación teórica, ha requerido de la consulta de textos y contenido audiovisual para construir y tramar la base conceptual. A su vez, ha sido necesaria la búsqueda de referentes para ver cómo abordan y trabajan en sus propuestas aspectos a cerca del espacio, del pliegue, el tiempo, la arquitectura, del uso de ciertos materiales, etc.

La parte práctica ha seguido una metodología experimental mediante el uso de bocetos, imágenes digitales, maquetas, combinación de diversos materiales con el fin de aproximarnos a las propuestas plásticas que se iban definiendo. Desde lo pictórico, es un proceso heterogéneo en el cual convergen diversos medios y herramientas, un proceso experimental que cuanto más avanza más recursos mezcla. Se trata de un proceso que no tiene prisa y que atiende a los materiales con los que trabaja.

Muchas de las asignaturas cursadas se han convertido en un marco de desarrollo para este trabajo, tanto a nivel práctico como conceptual, sus planteamientos conforman diversas facetas, que han resultado fundamentales para dirigir, reflexionar y cuestionar las decisiones que se han ido tomando. Gracias a todas ellas este trabajo ha podido expandirse y consolidarse.

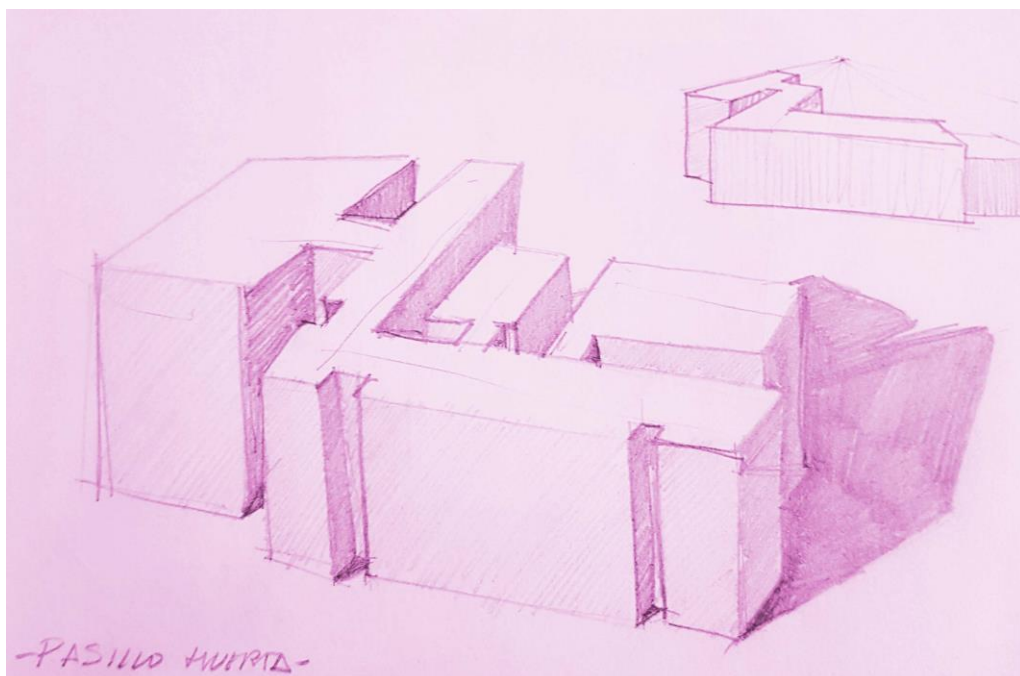


Figura 5. Dibujo del pasillo. Lápiz de grafito sobre papel Basic, A5.

Imagen de la identidad. El retrato contemporáneo, Procesos experimentales de serigrafía y Retóricas del fin de la pintura. Teoría y práctica del último cuadro. Estas asignaturas conforman la primera etapa en la cual se ha comenzado a trabajar en torno a cuestiones como la arquitectura de la casa, lo mínimo, el fragmento y la pintura, así como las primeras tentativas que se desplazan entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Instalaciones espacio e intervención y Práctica Pictórica, concepto, estructura y soporte han significado una vía por la que seguir trabajando. Durante el transcurso de estas se ha planteado y desarrollado la instalación *Dos Interiores*, adecuando la producción a un espacio expositivo determinado. Por otro lado, sin la asignatura *Eros y violencia en la pintura*, no se hubieran introducido en este trabajo materiales como el hueso. Durante el curso (2019-2020) se ha asistido a *Procedimientos constructivos en madera y metal*, asignatura en la que se han aprendido nuevas técnicas como la cerámica y la elaboración de moldes de madera para escayola.

La **estructura** del trabajo está organizada en capítulos que abordan las cuestiones teóricas, los referentes y la práctica artística, y se han ido sustentando entre ellos y modificando tal como se describe en la metodología.

Describir el ruido de fondo, es el capítulo que analiza como un haz de luz proyectado o el silbido del viento al entreabrir las ventanas se han convertido en el conjunto de sucesos impalpables con los que hemos trabajado. *Entender la envoltura* describe el espacio de la casa como una membrana cuyas características físicas definen y hacen posible estos sucesos. También se plantea la relación entre este lugar y la memoria. Consiste en una vieja casa del entorno rural, en la que el tiempo ha hecho mella, una casa que además pertenece a la cultura arquitectónica rural valenciana. *La casa inolvidable*, presenta este entorno como uno de los lugares donde más he jugado y más fácil me resulta interrogar el espacio, verlo de otra manera a pesar de estar acostumbrada.

Cuando el recuerdo y el material se tocan, George Perec y Juhani Pallasmaa nos han ayudado a definir los objetos en los que se han materializado todos esos elementos cotidianos y efímeros. Así, se establece una relación entre lo fragmentario y la memoria para afirmar que lo producido puede entenderse como los recuerdos de dichos sucesos. La forma en cómo se fija Mark Miodownik en los materiales que conforman nuestro día a día, es un ejemplo de atención y comprensión frente a cualquier material que hemos intentado trasladar a esta experiencia.



Figura 6. Ruido de fondo. Haz de luz. En casa.

Espacio lento la escala y el tiempo, la escala en la que se formaliza toda la práctica artística que se presenta ha sido otro elemento de reflexión. Para esta tarea el *Elogio a la miniatura* de Gastón Bachelard ha sido de gran ayuda. Ha resultado de especial importancia ver que la miniatura, implica algo más allá de si es pequeña o no, requiere de tiempo para formularla y para contemplarla.

En cuanto a los referentes, señalar que se clasifican por grupos los cuales se relacionan con lo abordado durante cada fase de la producción y cuyas obras han supuesto una guía que he extrapolado a mi propio trabajo. He comenzado por las obras de Kōji Enokura y Frank Stella ya que giran en torno a la luz, el espacio y la pintura bidimensional. Pablo Palazuelo, ha sido una respuesta para comenzar a trabajar con lo volumétrico, el pliegue y por su forma de relacionar la arquitectura con la pintura. Por otro lado, cuando se ha trabajado con plásticos y sus sombras la pieza *Modulador-luz-espacio* de László Moholy-Nagy ha ayudado a comprender que la luz y la sombra se pueden entender como un material más capaz de ocupar un espacio. A continuación, cuando este trabajo vira hacia lo instalativo, se han contemplado algunas de las obras de los vascos Pello Irazu, Txonim Badiola y Ángel Bados junto a Richard Tuttle, Vladimir Tatlin y Paulo Barateiro para ver cómo eliminan los límites entre el objeto, el soporte y el espacio, desde la pintura. La obra de David Bestué, conecta nuestra memoria con un lugar concreto debido a los materiales con los que fabrica sus piezas, esta relación entre material y memoria es por lo que se ha contemplado su trabajo. Para el planteamiento de *Dos interiores* se ha contemplado las instalaciones de Olafur Eliasson, Ilya Kabakov, Boltanski y Wilfredo Prieto, por como consiguen cambiar la atmósfera original del espacio ayudándose del elemento de la luz. Para finalizar con los referentes, a través de los *Acumuladores de luz* de Oteiza y el *proyecto Tindaya* de Chillida se ha realizado una breve reflexión entendiendo la luz como un sólido. Al introducir la cerámica en el proyecto, se ha conocido la obra de Enric Mestre. Las formas ortogonales y geométricas de sus piezas son un ejemplo que ha permitido una mejor unión de la cerámica con las metas de nuestra práctica artística. Este artista emplea como referente algunas formas y colores presentes en el paisaje rural valenciano.

Plegar es recordar, es reconstruir, recopila el proceso de práctica artística. Plegar, se ha convertido en un verbo importante porque ha supuesto un puente entre lo plano y lo volumétrico. Esta acción es con la que se ha interrogado diversos materiales cotidianos como papeles, telas, metales o plástico. Poco a poco se han generado piezas independientes con las que luego se ha planteado una instalación para la participación en PAM19! Esta decisión ha provocado el replanteamiento de todo lo que había construido hasta la fecha. En consecuencia, se consideró si las piezas podían relacionarse con un espacio ajeno a ellas y cómo debía ser para acogerlas. Gracias a estas preguntas se ha podido realizar la instalación *Dos interiores (2019)*, donde el tamaño de las piezas ha determinado en cierta medida algunos elementos como la iluminación, la construcción de peanas y la elección de un ambiente específico para detener y aproximar al espectador. La última parte de esta producción tiene lugar durante el curso (2019-2020) y retoma la formalización de elementos efímeros.

Recordando las palabras de Ching (2010), algunos de esos elementos, vapores o sustancias materiales que percibimos en el espacio, se han consolidado en un trabajo teórico y práctico en el cual se define nuestra admiración por la miniatura, por trabajar en escalas pequeñas, por los materiales que conforman el espacio y su estructura. Estas cuestiones, preparan un nuevo camino por el que continuar trabajando en un futuro cercano.

Para finalizar, nos gustaría señalar que durante la redacción de este trabajo se ha empleado la primera persona del singular para hacer referencia a cuestiones y resoluciones de índole individual, por otro lado se ha usado la primera persona del plural para aludir a las reflexiones y decisiones que se han tomado junto a los tutores.

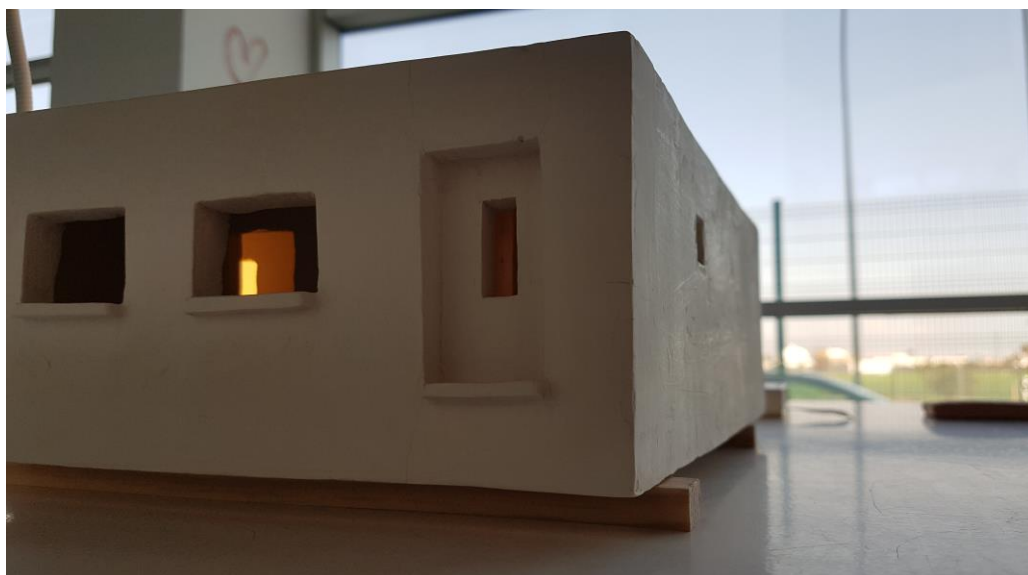


Figura 7. Detalle de «Mirillas».

2. DESCRIBIR EL RUIDO DE FONDO.



Figura 8. Detalle, interior de «Mirillas» (2020).

El ruido de fondo es todo aquello que ocurre en segundo plano, lo que no tiene importancia, lo mundano sin relevancia alguna, pero, aun así, es el elemento que acciona este trabajo y que, a través de la lectura y reflexión de algunos textos, se pretende entender su razón de ser. Este ruido ha sido captado dentro de una casa, una envoltura constituida por paredes, suelo y techo, que acoge el espacio habitado y cuyas características físicas determina la forma y el aspecto de dicho murmullo. Este capítulo analiza cómo es ese espacio. La forma lúdica de contemplar esta casa, ha facilitado el poder percibir todos esos sucesos.

Todo este ruido, que se ha consolidado en una producción reflejada en volúmenes geométricos abiertos, fragmentados, los cuales tantean la forma de reproducir el recuerdo de estos sucesos desatendidos, no sólo mediante una analogía formal sino también, material. El detalle, la miniatura, suele estar ligada a este ruido de fondo y a las piezas que se han producido. Para percibirlo, es necesario un tiempo lento, sosegado, en el cual el individuo pueda sentirse confortable. La miniatura requiere de tiempo para ser contemplada y comprendida.

2.1. Entender la envoltura. El interior de la casa.

Hablar de la casa, podría hacer pensar que este trabajo se centra en sus aspectos más memorables como: algún objeto especial regalado o heredado, recuerdos familiares, celebraciones, pérdidas, traumas, recuerdos de la infancia, lo doméstico, etc. Lo cierto es que lo que me concierne de este «lugar» (Augé, 2015, p.9) es lo que ocurre con su arquitectura, con sus pliegues, con los recovecos de sus esquinas, con los haces de luz que se cuelan por las ventanillas y se proyectan en sus pasillos, el aullido de una ventana entreabierta, de entre otros ejemplos. En cierta forma también son recuerdos, sí, pero los entiendo como recuerdos más esenciales y materiales, reducidos a: cuerpo y espacio.

Perec (1973) : «Donde está lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual ¿Cómo dar cuenta de ello, como interrogarlo, cómo describirlo?» (pp. 3-4). Pero, ¿Cómo hablarlas? Se pregunta Perec, se trata de una serie de casualidades tan corrientes y cotidianas, tan expuestas y tan silenciosas que no solemos detenernos en ellas. Lo cierto es que de esto no se habla, pues como bien señala este autor, no suponen ningún tipo de acontecimiento ni espectacularidad, sin embargo, somos capaces de recordarlas. Y esto es precisamente con lo que he decidido trabajar, con estos recuerdos recopilados en el interior de mi casa. Pero, qué difícil me resulta poder darles un nombre y una cierta importancia, es complejo nombrarlas, dicho lo cual, adjetivos como: infraordinario, ruido de fondo o endóctico, resultan para mí de mucha ayuda. En especial el último término porque al contrario que lo exótico, se refiere a lo interno y a lo habitual.

Éste es el motor de todo este planteamiento. Me centro en el recuerdo de todos estos sucesos o fenómenos. Aun hoy, no entiendo totalmente porqué son tan relevantes. No tienen por qué ser recuerdos alejados en el tiempo.

Son elementos sencillos, mínimos e incluso banales, carecen de interés, pero sin embargo los almaceno en mi memoria, soy capaz de recordar el haberme detenido en medio del pasillo, en silencio, sin pretensión alguna, mirando algún defecto de la pared. Como Valle (1879) apunta: «El espacio me ha dejado siempre silencioso» (p.238), es probable que todos en algún momento nos hayamos detenido a contemplar sin más.

Albert-Birot, P. (1927): «Sigo todo derecho las molduras, que siguen todo derecho el cielo raso» (p. 133). Parafraseando a Bachelard (2000, pp. 132-133) estos sucesos pueden suponer el detonante o vínculo inmediato con algún otro pensamiento, incluso son capaces de dejarnos absortos o de transportarnos a otro lugar mientras los observamos. El recuerdo con el que he trabajado, se centra más en el sentir físico del cuerpo en relación al espacio habitado que en este tipo de ensoñaciones provocadas por esos detalles ínfimos, aun así, considero que tienen la misma importancia.

Los textos de Juhani Pallasmaa, uno de mis referentes habituales a la hora de referirme a cuestiones arquitectónicas, versan en su mayoría sobre la parte fenomenológica de la arquitectura. En ellos suele referenciar escritos de Ponty, M. o Bachelard, G. En consecuencia, el motivo que me lleva a considerar muchas de sus ideas es por como habla de una arquitectura que acota un espacio, espacio en el cual nos desplazamos e incluso habitamos. En este, nuestras sensaciones corporales, nuestra percepción del tiempo y nuestros recuerdos dependen de cómo sean los materiales y las formas que nos rodean, de cómo sea la luz. De algún modo, intento explicar que en lo que me estoy centrando podrían ser aquellos elementos que determinan cómo es nuestro estar en un lugar habitado, en esta ocasión mi casa.

Por último, en este subcapítulo, cabe describir el aspecto físico del espacio con el que he trabajado. Consiste en una casa vieja y húmeda, abarrotada de puertas, con pasillos largos y techos altos, casi todas sus paredes son blancas o amarillas menos las de los baños o la cocina que están recubiertas de azulejos con flores. Especial o no, este tipo de casa ya no es la que se suele habitar ni la que se quiere construir, por ello las formas que obtengo a veces, cuando trabajo a cerca del recuerdo de alguna de sus partes, resulta de interés, pues los lugares en los que hoy por hoy habitamos presentan estéticas muy diferentes.

Esta casa pertenece a la tradición arquitectónica rural valenciana. Según los escritos de Del Rey, J. M. (1998) este tipo de edificios solían construirse sobre el terreno de barracas preexistentes, cuando estas últimas, entraron en declive al inicio del siglo XX debido al elevado riesgo de incendio que suponían sus tejados recubiertos con cañas o paja. Las nuevas construcciones se componen de planta baja, heredada de las barracas valencianas, y una altura conocida como cambra, resultan austeras debido a la racionalidad constructiva de la vida agrícola. Bordils, X. y Seva, S. (1998) recopilan los colores y los ornamentos típicos de las fachadas del panorama rural. Existen tres colores básicos a parte del blanco de la cal, como el añil o azulete, el ocre y la almagra, con estos, las casas se mimetizan con las tierras de cultivo, aunque también pueden prescindir de estos y mostrar el ladrillo de la propia pared.



Figura 9. El pasillo de mi casa.

El motivo por el cual se ha elegido este lugar es porque no pretende ocultar lo viejo. Sus materiales y muebles no temen desgastarse, oscurecerse o desconcharse, nada reluce sólo aquello que ha podido perder su pátina y que ahora presenta un lustre brillante debido a un uso continuado, como les ocurre a las manivelas de las puertas. Parafraseando las ideas de Pallasmaa (2018, pp. 45-47), es un lugar contrario al que suele plantear la arquitectura de nuestros días, una de tipo ocular, que mediante el uso de cristal y hormigón pretende generar algo aséptico e imperecedero.

Pallasmaa (2018) dice: «Mientras que la arquitectura visual de la forma pura trata de detener el tiempo, la arquitectura multisensorial y táctil de la materia hace que la experiencia del tiempo sea reconfortante, curativa y placentera» (p. 55). El material también influye en la experiencia del tiempo y la generación de recuerdos, este último suele producirse por estímulos sensoriales. Es cierto que siempre habrá una interacción sensorial con lo que nos rodea, es inevitable, pero a diferencia de en esos edificios que se acaban de mencionar, las casas viejas en general suelen darnos la noción de un tiempo más lento y denso, pero que aun así fluye y deja su huella por todos lados. Estos lugares se convierten en envolturas ricas matéricamente y sensorialmente, repletas de estímulos con los que trabajar.

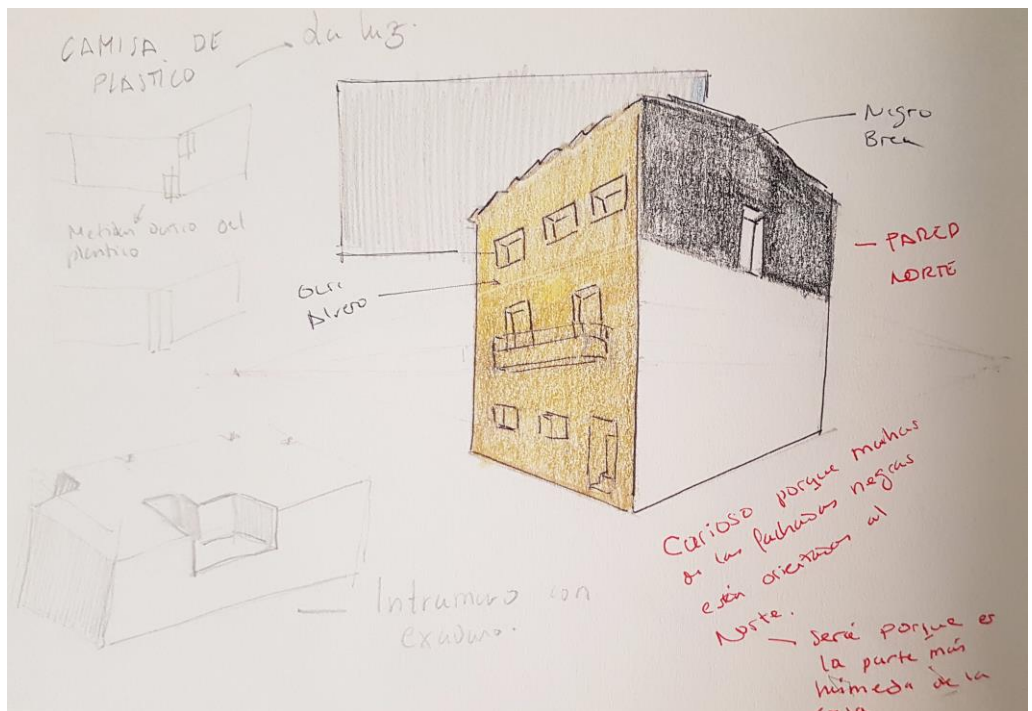


Figura 10. Dibujo de la casa y sus colores. Lápices de colores, grafito y bolígrafo sobre papel Basic, A5.

2.2. La casa inolvidable.

Para entender mejor el espacio con el que se ha trabajado, esa casa rural descrita anteriormente, considero oportuno indicar que en ella es donde más he jugado de niña. Desde siempre es la casa que hemos habitado durante el verano, durante un periodo vacacional por eso, he jugado más en esta que en donde resido durante el resto del año.

Su cobijo y protección me ha permitido pasar largos periodos de tiempo imaginando y reinterpretando sus recovecos, las escaleras eran grandes acantilados que se sucedían unos a otros y la mesa a veces se convertía en el perfecto techo bajo el que jugar.

Monteys (2001): «La casa es un campo de experimentación inmenso sólo que parece estar oculto para nosotros y tal vez no tanto para los niños.» (p.122) Como explica Monteys, de niños solíamos interactuar con el espacio casa en varios niveles, desde diversos puntos de vista, redimensionando lo que había a nuestro alrededor yendo más allá del uso normal preestablecido para esos espacios y muebles.

Todo ese tiempo lúdico y esa forma de contemplar «la casa natal» o «la primera morada» como designa Bachelard (2000, pp. 35 y 100) se ha consolidado en una serie de costumbres que todavía hoy habitan en mí. No sé si podría referirme a esto como una especie de memoria corporal que conserva esos juegos por la casa primigenia y que provoca que hoy tenga interiorizada esa forma de ver otras posibilidades en la arquitectura. Tal vez, es por lo que todavía hoy, no dudo interrogar ese espacio tan conocido y sin novedades que supone esta casa. Se trata de mirarlo desde otros puntos de vista desde donde no se tiene la costumbre de mirar y de repente ser capaces de extrañarnos de lo que vemos y de encontrar nuevas formas que antes no se habían visto. Aunque ya no contemplo el espacio desde esa perspectiva onírica o imaginaria, considero que esta memoria corporal influye en que ahora siga deleitándome con las formas del espacio y lo que ocurre en este.

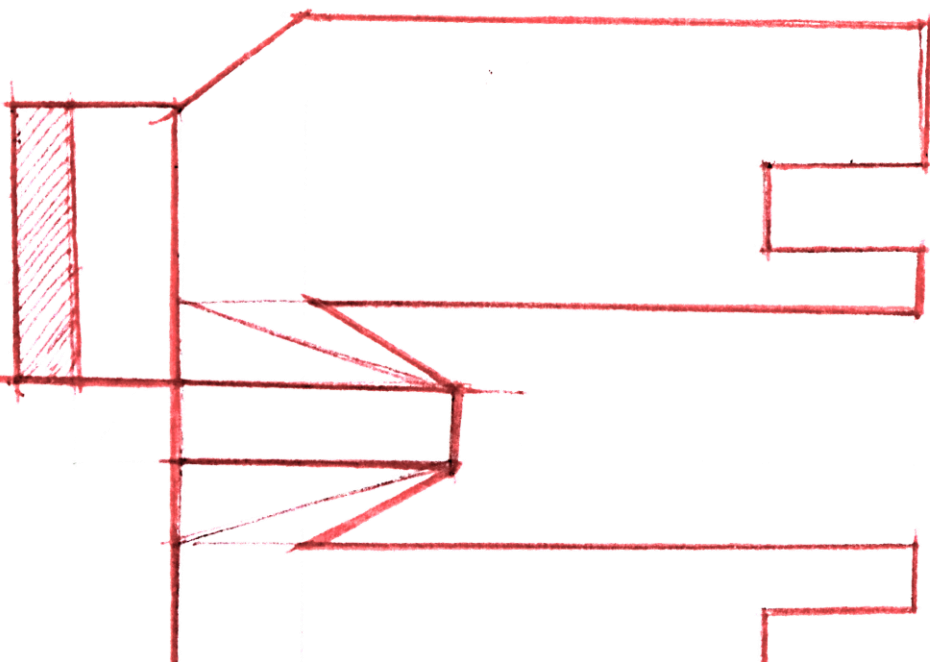


Figura 11. Plantilla para una pieza de acetato.
Bolígrafo sobre papel vegetal, A5.

2.3. Cuando el recuerdo y el material se tocan.

Perec (1974):

Cuando nada se interpone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si no topa con algo, no ve nada; sólo aquello con lo que topa: el espacio es lo que frena la mirada, aquello con lo que choca la vista: el obstáculo: ladrillos, un ángulo, un punto de fuga: cuando se produce un ángulo, cuando algo se para, cuando hay que girar para que comience de nuevo, eso es el espacio. El espacio no tiene nada de ectoplasmático; tiene bordes, no va en todas direcciones, hace todo lo que hay que hacer para que los raíles del ferrocarril se encuentren bastante antes del infinito. (p.123)

Pallasmaa (2018):

Lo incompleto o lo fragmentario tienen un poder especial para la evocación. En las ilustraciones medievales y en la pintura renacentista, a menudo las escenas arquitectónicas se representan a través del simple canto de un muro o el hueco de una ventana, pero basta con ese fragmento aislado para evocar la experiencia de un entorno construido. (p.19)

Con ayuda de estas reflexiones comienza este segundo apartado. De ellas cabe destacar la cuestión de ese obstáculo espacial al que se refiere Perec y al poder evocador de lo fragmentario. Con estas dos cuestiones, la producción de este trabajo cobra sentido.

Aunque más adelante se explicará cómo ha sido su proceso de elaboración, quisiera exponer ya en qué se ha consolidado este proyecto.

Con todos esos recuerdos sensoriales adquiridos en el interior de la casa, se generan una serie de objetos replegados, porciones breves que podrían relacionarse con las paredes u otras partes de una casa. No son «piezas enteras» (Perec, 1974, p.51), ni masas compactas, son fragmentos y volúmenes abiertos, porque, en realidad, los entiendo como recuerdos, son volúmenes sintetizados, algunos más certeros que otros, que nacen a partir de las sensaciones e imágenes de aquellos muros y rincones. Son formas que anhelan reproducir el recuerdo del que surgen.

Pallasmaa (2018, pp. 17-19) habla, además, del fragmento relacionado con la memoria y el modo en el que se suelen esconder estas porciones de experiencias pasadas, bien sean corpóreas o emocionales, en los recovecos de la arquitectura. Estas aportaciones me han ayudado a establecer el vínculo entre la memoria y los objetos que he ido produciendo. De este modo, corporeizar aquellos pensamientos o recuerdos se convierte en una necesidad.

Resulta complejo intentar reconstruir aquellas sensaciones y darles una apariencia física. No obstante, en ocasiones no se trata sólo de una cuestión de la forma, sino que también el uso de un material u otro puede aproximar el resultado a aquellos recuerdos.

A través de los escritos de Miodownik (2017) sobre materiales, he podido profundizar respecto a la emoción psíquica y sensorial que estos pueden despertar. El hecho de atenderlos, de contemplarlos de cerca, de tesarlos, de intentar flexarlos, de ver cómo envejecen... en definitiva de comprenderlos, me ha permitido obtener resultados muy próximos a mis sensaciones con materiales que suelen frecuentar nuestro día a día.

Miodownik, recalca la importancia del conocimiento táctil de los materiales más allá de lo que observamos a simple vista. Las cualidades estructurales de los materiales residen en sus escalas más pequeñas: atómica, nanoestructuras, microestructuras, etc. Cualidades que resultan imperceptibles al ojo humano. Sin embargo, somos capaces de distinguirlas y apreciarlas empleando otros sentidos como el tacto o el oído, estos permiten percibir sus pliegues estructurales y por tanto las posibilidades formales que ofrecen: transparencias, elasticidad, rigidez, etc. Es cierto que no se pueden ver a primera vista las fibras de la celulosa del papel, pero interrogándolo se observa que es un material llano que nos permite doblarlo y que, además, según cómo se pliegue, éste podrá mantenerse erguido y convertirse en algo volumétrico.

Doblar, desplegar, replegar, dislocar, articular, cortar, recortar... este cúmulo de acciones se convierte en un continuo hacer y deshacer a través de diversos materiales, este ha sido el modo en cómo me he relacionado con ellos. Un modo que, a su vez, admite oscilar entre lo bidimensional y lo tridimensional: Una forma de hacer inquieta que se resuelve en la construcción de objetos.

Pallasmaa (2018) escribe: «Las percepciones sensoriales interactúan con la memoria y la imaginación para conformar una experiencia completa e integrada con distintas conexiones y significados» (p.115). Al igual que ocurre en la arquitectura y en los espacios habitados, el material y la forma son determinantes a la hora de transmitir una percepción u otra, además de lo que estos pueden suscitar por sí mismos. Esto también ocurre con las piezas que se han generado, sus materiales y formas intentan establecer cierta analogía con el recuerdo de todas aquellas dobleces de las paredes. Material y forma quieren reconstruir un sentir espacial (Bloomer y Moore, 1982) concreto, una sensación producida por el entorno.

Gracias a todo esto, se encuentra una vía directa con la que recordar y reconstruir aquellos recuerdos. Pero, si todos estos giran en torno a la relación con el espacio, con lo tridimensional, con el espacio plegado, por qué no trabajar en la misma dimensión. Por esta razón, la acción de flexar o de plegar se convierte en un modo de construir y de recordar.

La validez de estos objetos reside en el intento por trabajar directamente con el recuerdo, el cual se ha convertido en algo físico capaz de ocupar, organizar, extender y de reescribir el espacio, así como de abrir otros nuevos.

2.4. Espacio lento: La escala y el tiempo.

El ser humano tiende a comparar su cuerpo con lo que convive: con la naturaleza, con edificios, con el espacio, con otros humanos, etc. Es entonces cuando se habla de la escala.

Relacionado con la parte práctica de este trabajo, la escala se convierte en un dilema inicial, pues esta determina el modo en cómo se entienden los objetos elaborados, su interacción con el entorno y con el espectador. Como ya se ha mencionado, éstas son de papel, de plástico, de tela, son frágiles y ligeras, a veces, están sujetas a otras superficies más grandes con agujas. Pertenecen a una escala menor que la nuestra, pero entonces: Son maquetas, modelos, bocetos... ¿Qué son? A penas se ven, tal vez sean demasiado pequeñas, o tal vez no.

A veces, resulta complejo distinguir entre los conceptos de maqueta y modelo. Según nos advierte Úbeda Blanco (2002, p.27) dependiendo del contexto histórico, el significado de ambos términos ha ido cambiando y sufriendo interferencias. Por ejemplo, el modelo, fue considerado por Platón como un simulacro más esquematizado y simplificado de la realidad. El modelo era todo un ejemplo a seguir. En otros tiempos, no tenía por qué imitar al resultado final, en sí mismo podía considerarse como algo totalmente autosuficiente. La maqueta, por otro lado, tenía menos libertad plástica que el anterior, limitándose a presentar la apariencia formal de un resultado mayor. Sin embargo, en otras épocas, eran considerados como algo similar: ideas y esbozos espaciales de un tamaño menor, manejable, realizados con materiales sencillos y fáciles de trabajar. Estos presentaban las formas definitivas de algún objeto mayor o de algún tipo de edificio. Según la época sus formas han sido más o menos fieles a un posible resultado final.

Términos como estos han aparecido durante el desarrollo de este proyecto debido a la apariencia física y el tamaño de los objetos realizados. Obviamente, si entramos en cuestiones de escala, tenderemos a decir que son pequeños. Por esto, es fácil esperar la construcción posterior de una réplica de mayor tamaño y, quizás, con otros materiales con el fin de hacerla mucho más rotunda y visible. Es comprensible. Sin embargo, no se trata de clasificarlas en una categoría u otra, su función no ha sido la de un boceto tridimensional, no son maquetas ni tampoco modelos. Tampoco se pretende traducir todas estas piezas a una escala 1:1 ya que eso supondría rehacer arquitectura, y por esto, debo recordar que la arquitectura en sí, se contempla únicamente para extraer todas aquellas sensaciones y pensamientos que luego se formalizan en un conjunto de volúmenes cuyo tamaño es suficiente e idóneo.

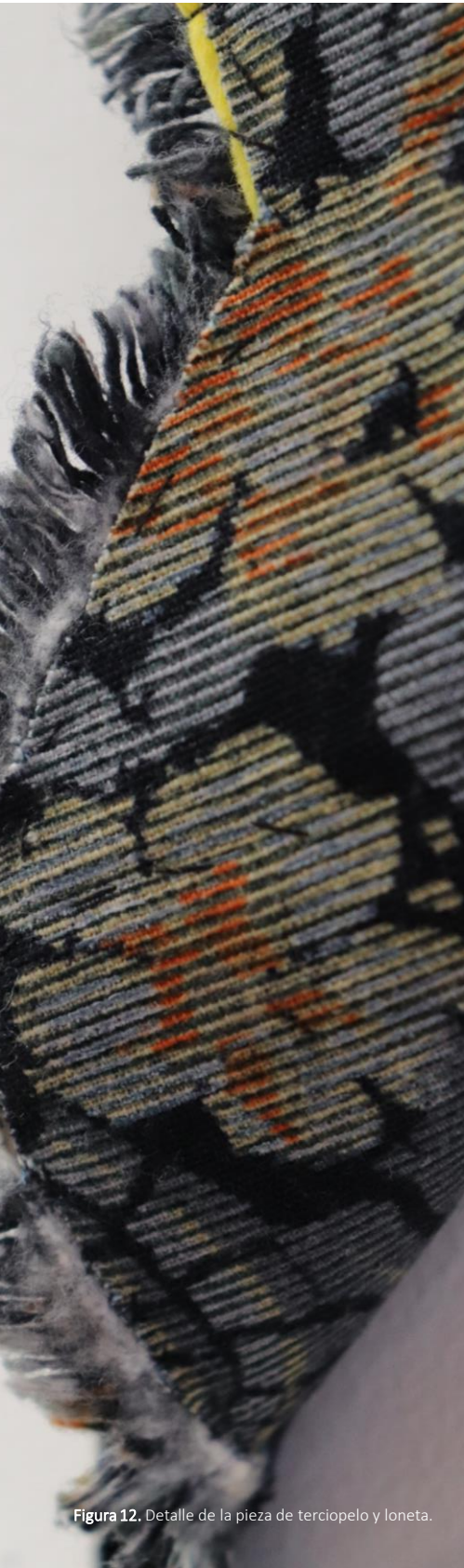


Figura 12. Detalle de la pieza de terciopelo y loneta.

Con ayuda de las ideas de Miodownik, puedo decir que su escala me resulta adecuada para poder trabajar y consolidar dichos recuerdos. Su tamaño, implica que materiales como el papel y el acetato sean tan rígidos y estables como una plancha de hierro. Quiero señalar que para mí el poder trabajar con estas escalas de mano, palpables, me permite pensar, trabajar y reaccionar de un modo hábil.

A veces, adjetivos como pequeño, menor o reducido, suelen connotar insuficiencia e incluso ridiculez. Sin embargo, retomando los escritos de Bachelard, se puede encontrar todo un elogio hacia la miniatura. Para Bachelard la palabra miniatura se desenchaja de la dialéctica entre lo grande y lo pequeño, es algo capaz de ir más allá. Es cierto que la miniatura a la que refiere está más relacionada con lo literario y lo poético, así como con cuestiones de índole metafísico. No obstante, a la hora de llevar a cabo mis piezas, comparto muchos de los valores que le atribuye a ésta ya que para él es un detonante de la imaginación, algo capaz de aislarnos del mundo y, además, también sostiene que es rica a nivel sensorial: nos hace atender a lo que ocurre en otros mundos, sumergirnos en estos y apreciar cosas que están alejadas de nuestra escala. El proceso de miniaturizar supone dedicar tiempo a comprender el espacio, apreciarlo y detenerse a contemplarlo.

Dice Maderuelo (2010):

Pero no es fácil ejercer este tipo de contemplación. Cada día resulta más difícil pararse un momento y simplemente, contemplar...Conseguir experimentar el placer inocente que provoca aquello que se contempla: Las formas, la materialidad, las texturas, la tensión generada por los pliegues, la pesantez o la liviandad de la materia. Tal vez, la belleza que emana de las proporciones de sus elementos o la tersura de sus superficies. (p. 136)

Bachelard (2000): «Todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para la miniaturización del mundo» (p.144). Hay un vínculo entre la escala y el tiempo: necesitamos decelerar nuestro paso para poder encontrar y entender los detalles de lo que nos rodea, y en especial, de aquello que se encuentra en escalas menos visibles. Esto sucede tanto a la hora de contemplar las casualidades en la arquitectura dentro del hogar, como en los mismos objetos producidos.

Pero para ello se requiere de una estancia tranquila para detenerse a contemplar, de un lugar en el que apetezca estar y que permita reducir nuestro paso, y quizás así, seremos más susceptibles a todas estas cuestiones que ocurren en el espacio que habitamos.

Bachelard (2000) afirma: «ese universo es tan grande como el otro» (p.145) cuando se refiere a un pasaje del texto de Víctor Hugo *Le Rihn* (1842, p.98) en donde describe los diversos mundos que se encuentra en un mismo paisaje, en una colina, primero un manto de césped y después una campanilla azul convertida en refugio para un grupo de insectos. Víctor Hugo poco a poco, iba fijándose en los detalles más recónditos, encontrándose mundos en los que no había reparado. Todo lo que ocurría era igual de importante, se encontrase en una escala o en otra. La diferencia entre aquellos mundos es el tiempo que debía dedicar para percibirlos y disfrutarlos.

Kundera (1995):

Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido (...) El grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido. (p.29)

En sintonía con estas palabras de Kundera, el hecho de mirar sin prisa, ayuda a que seamos capaces de recordar todos estos sucesos y sensaciones en relación al cuerpo y el espacio. Esto me permite generar y conservar un recuerdo nítido con el cual trabajar.

Pero, además, como apunta Morris (1966, pp. 43-44), la escala de la miniatura, lo diminuto, implica un acercamiento por nuestra parte. A diferencia de lo que ocurre cuando contemplamos algo que es más grande que nosotros para lo cual necesitamos lejanía, observar algo más pequeño, supone notar la relación de nuestra corporalidad frete al pequeño elemento u objeto. La miniatura requiere de poco espacio para ser comprendida en su totalidad. En relación con mis piezas, considero que esta cualidad nos permite disfrutarlas mejor, poder interrogarlas, mirar a través de ellas, observar qué ocurre en sus propios espacios no funcionales, los cuales no podemos habitar como cuerpo, pero que sí podemos invadir con la vista y la memoria.

Este trabajo indaga a cerca de todas estas cuestiones que se acaban de comentar con una propuesta instalativa. Dicha instalación será descrita y comentada en el capítulo dedicado a la producción artística: *4.2. Organizar un espacio genérico con rincones domésticos. Un proyecto para una instalación.*

3. REFERENTES VISUALES.

Durante el desarrollo de este trabajo se ha requerido de la revisión de una serie de referentes cuyas propuestas resuelven cuestiones y problemáticas que han aparecido a lo largo del desarrollo práctico, y que ahora articulan este Trabajo de Fin de Máster. Por esto, están organizados en los siguientes apartados:

3.1. Sobre lo efímero y cómo retenerlo, la pintura bidimensional.

KOJI ENOKURA

Las formas de la luz proyectada sobre las paredes, sobre el suelo o las esquinas son el tipo casualidades que inician este trabajo. Algo efímero y cotidiano que he intentado capturar para poder abordarlo formalmente. Por lo tanto y por afinidad a su trabajo, quiero destacar algunas de las obras del japonés Kōji Enokura.

Como perteneciente al colectivo *Mono-ha* o la escuela de las cosas, le afectaron cuestiones relacionadas con los materiales, el tiempo y el cuerpo, así como la interrelación entre estos y el entorno circundante. Todas estas cuestiones las abordó en el terreno de lo instalativo, la pintura y la fotografía. Además, como explica Fuji (2016) recibió una fuerte influencia por la revista *Provoke* (1968-1969), en la cual jóvenes artistas japoneses inician un nuevo estilo fotográfico marcado por el grano, el barrido y el desenfoque en las imágenes.



Figura 13. «Intervention No. 1», Kōji Enokura (1987), 248,5x333,3x30cm, algodón, acrílico y madera. De Joshua White (2014), *Wikimedia commons*. Estate of Kōji Enokura y Blum & Poe. LicenciaCC.4.0.

Aunque me he centrado en su trabajo fotográfico, cabe destacar las mezclas poco ortodoxas que realizaba para sus propuestas instalativas y pictóricas. En aquel momento de posguerra en Japón, como artista joven quiso proponer otras herramientas y soluciones de trabajo frente a las tradicionales, de este modo comenzó a pintar sobre lonetas y papeles en las cuales empleó tinta y aceite, con ellos jugó con las humedades, las luces y las sombras. Todo esto podemos encontrarlo en su serie pictórica *Intervención 1970-1990*. Por último, en cuanto a su pintura se refiere, considero que las piezas de esta serie beben mucho del estilo fotográfico de la época, consolidándose así, en imágenes sintéticas a nivel cromático, lumínico y formal. Pero, por otro lado, considero, que debido a los materiales que empleó consiguió enriquecer la percepción que podamos tener de estas pinturas.

Respecto a su obra fotográfica, comprendida entre principios de los 70 y mediados de los 90, quiero resaltar por un lado los trabajos en los que captura haces de luz, sombras arrojadas, muros y marcos de ventanas que cortan y que ocultan parte de lo que tienen detrás. Se fija en las esquinas y las formas de las paredes que le rodean. Por otro, aquellas imágenes en las que convierte el cuerpo humano en un eco de las formas que construyen el espacio de sus alrededores.

En primer lugar, *Story and Memory (P.W.- No.119)* de 1994 y de la serie en la que fotografía elementos de la vida cotidiana *P.W. – No. 35* de 1974. En la primera, un haz de luz sobre el límite entre la pared y el suelo, cuya forma está extrusionada por una cortina, y la segunda, la imagen de un fragmento arquitectónico o del pilar de una estancia. Son ese tipo de casualidades que ocurren día a día en el espacio interno de casa y curiosamente, es con lo que Enokura trabajó. Sobre todo, en relación a la primera obra, la fotografía se convierte en una herramienta capaz de mantener durante más tiempo algo tan efímero como la luz.

En segundo lugar, *Symptom-column, body (P.W. Series)* de 1972 en la cual expone literalmente cómo el cuerpo se relaciona con el espacio arquitectónico, de algún modo, se podría decir que el individuo en esta imagen adapta los pliegues de su cuerpo a los recovecos del lugar.

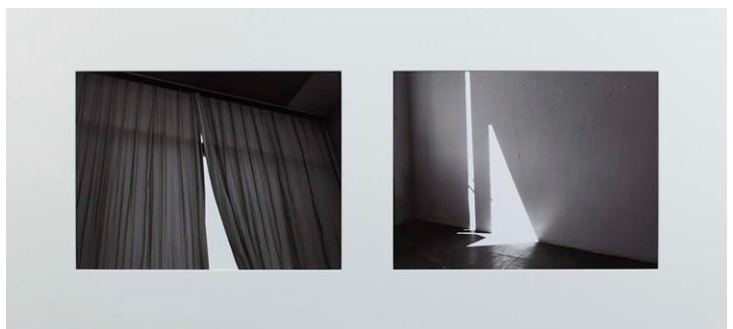


Figura 14. «P.W.-No.35.» Kōji Enokura (1974) Impresión sobre gelatina de plata, 52,5x42,5cm. © 2020 Simon Lee.

Figura 15. «Story & Memory (P.W.-No.119)» Koji Enokura (1994) Impresión en gelatina de plata 28x35,4cm. De Kenji Takahashi (2017), Taka Ishii Gallery, Tokyo. © 2003-2020 Taka Ishii Gallery.

Figura 16. «Symptom - Column, Body (P.W. series)», Kōji Enokura (1972) Impresión en gelatina de plata 44,5x56cm. Art institute of Chicago. Photography Gala Fund, Licencia CC.0.

FRANK STELLA

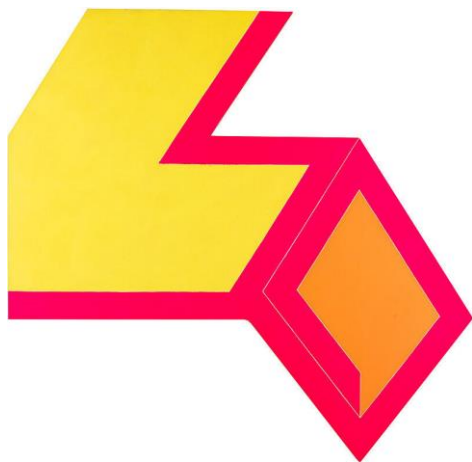


Figura 17. «Effingham II» Frank Stella (1966) Acrílico sobre tabla, 323.9 x 335.3 x 10.2 cm. *The Glass House, A Site of the National Trust for Historic Preservation.* © 2015 Frank Stella/Artists Rights Society (ARS), New York.

Frank Stella constituye la primera vía referencial a la hora de comenzar a resolver en la práctica todos esos elementos efímeros y sensoriales que ya se han mencionado anteriormente. Lo que ocurre en aquellas formas arquitectónicas comienzo resolviéndolo sobre el soporte bidimensional, en pintura.

Los *Shaped canvases*, suponen toda una referencia formal. Se debe resaltar algunas piezas de la serie *Irregular Polygons* de mediados de los 60 y *Polish Villagers* de los 70.

Contemplar estas piezas de Frank Stella, era como si algunos de aquellos planos geométricos estuvieran jugando a tener profundidad, como si estos también fueran pliegues espaciales, formas biseladas, con cantos, etc. Aunque sean totalmente planas. Este juego de formas sintéticas y de colores planos, me permitió elaborar los primeros dibujos y bocetos del espacio y la arquitectura de mi casa. A la hora de comenzar a pintarlos, la interrelación de: la forma interna y el soporte en los *Shaped canvases*, me ayudó a reforzar la apariencia de aquellos lugares, reajustando el soporte rectangular a los contornos de aquellos espacios, así como a sintetizar sus formas y colores, pero sin llegar a perder la noción de un lugar habitado, ni tampoco emplear zonas de color tan planas.



Figura 18. «Oldesk, de la serie: Polish Villagers» Frank Stella (1971) Técnica mixta sobre tabla, 228,6x335,3cm. *Sprüth Magers.* © 2016 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York.

3.2. Entre lo plano y lo volumétrico.

PABLO PALAZUELO

La obra del pintor Pablo Palazuelo se convierte en una referencia para este trabajo, en especial a la hora de comenzar a trabajar con el espacio. En sí misma la trayectoria de la obra de Palazuelo me concierne por diversos aspectos, como: su fijación en el espacio, en las superficies y en el poder del pliegue.

La poética de lo geométrico y del pliegue en la obra del pintor Pablo Palazuelo, es toda una influencia a la hora de trabajar con formas sencillas y geométricas, así como con la tridimensionalidad y la arquitectura. La obra de este madrileño se compone por: pintura, dibujo, gráfica y escultura. Toda su producción estuvo fuertemente influenciada por la pintura y por sus conocimientos de arquitectura. No obstante, para mí el aspecto más relevante de su obra, es la metodología de trabajo que adopta a partir de 1954 y 1962 con piezas como *Ascendente* (1954), fecha en la cual comienza a traducir muchos de sus dibujos a lo volumétrico. Este paso hacia lo tridimensional se vio influenciado por el cubismo.

Como indica Maderuelo, J. (2010, p.91) esta emancipación del plano se inició mediante pliegues de papel, pero también, mediante láminas de zinc, aluminio, plomo, así como con otros metales dúctiles que fueran fáciles de plegar. Con todos estos realizó numerosas maquetas las cuales luego consolidó en volúmenes de mayor tamaño y con materiales más estables.

En la obra de Pablo Palazuelo plegar y desplegar se convierten en acciones clave con las que configura toda una producción tridimensional que ocupa desde 1954 hasta el fin de sus días en 2007. No por ello deja de lado toda su producción bidimensional, sino que, a toda esta, incorpora nuevas familias o series en las trabaja con el tema de lo volumétrico. No obstante, de entre toda su larga producción en la cual mezcla diversos lenguajes, me veo afectada por aquellas series en las que el pliegue es el único elemento mediante el cual transcribe un diseño bidimensional a un objeto tridimensional. Como nos menciona Sotelo, G. (2015, p.544) se trata de piezas muy cercanas a los principios de la papiroflexia, en los cuales toda la pieza nace de una misma lámina. De esta forma, les otorgaba una unidad topológica formal a sus piezas.



Figura 19. «Ascendente» Pablo Palazuelo (1954)
Bronce, 17x12x11,2cm. Fotografía de Álex Casero.
Fundación Pablo Palazuelo. Copyright © 2019
Fundación Pablo Palazuelo.

Dentro del trabajo, esta característica me ha ayudado a configurar diversos volúmenes sin la necesidad de pegar, atornillar o soldar ninguno de los planos que forman mis piezas.

En piezas como *Lauda IX* de 1986 o *Envuelto*, de c. 1994 podemos ver esta característica en la que se construye un volumen atendiendo a una jerarquía estricta de aristas que posteriormente se convierten en pliegues. Para llegar a esas formas plegadas, necesitó de largos procesos diseñando, corrigiendo y simplificando sobre papel todos aquellos trazados poligonales que tenía dibujados o pintados. Esto se debe a que desde que incorporó lo volumétrico en su producción, muchas de las obras que ya tenía sobre papel o bastidor las rediseñó elaborando con éstos complejas plantillas.

Es bueno apuntar, que los primeros diseños que se elaboraron para este trabajo también procedían de pinturas en las cuales comenzaba a reflejar mi gusto por el espacio y sus pliegues arquitectónicos.

Concretamente la metodología que empleaba para dar ese paso hacia lo volumétrico se componía de la elaboración necesaria de plantillas y pequeñas maquetas. Ver cómo sintetiza sus obras bidimensionales para darles volumetría resulta crucial. De este modo, tanto la generación de plantillas como la planificación mediante maquetas de papel antes de pasar a otros materiales como el aluminio o el acetato, se convierten en unos de los pasos más importantes en mi metodología de trabajo.



Si nos fijamos en algunas de las piezas que produjo, vemos que se trata de volúmenes abiertos, de formas geométricas que se pliegan sin llegar a cerrarse permitiéndonos ver cómo estas acogen el espacio en su interior. Toda esta producción está fuertemente influenciada por el constructivismo ruso. Volviendo a la cuestión del espacio, debido a influencias budistas, entendía el vacío como algo activo (Sotelo, 2017) una energía invisible pero perceptible, tan importante como los propios planos flexados. Por ello piezas como la serie *Umbral*, muestra que el vacío es tan importante a nivel formal como el material más palpable.

Figura 20. «Lauda IX» Pablo Palazuelo (1989), Acero corten, 174x380x85 cm. Fotografía de Gonzalo Sotelo. *Fundación Pablo Palazuelo*. Copyright © 2019 Fundación Pablo Palazuelo.

Desplegar para Pablo Palazuelo no suponía volver a lo bidimensional, pues consideraba que el escaso volumen producido por la marca de las dobleces continuaba otorgándole cierta volumetría a la pieza.

Quisiera destacar, la atención que dedicaba a las superficies materiales, al color que estas tenían y a cómo reflejaban la luz. Así como también, al propio material en el que solía plantear sus plantillas: el papel vegetal. De este último, aprovechó su cualidad translúcida para superponer diversas plantillas y seguir extrayendo nuevas formas.

Por último, considero que el constante trabajo en torno al espacio y el interés por éste pudo ser uno de los motivos por el cual terminó trabajando directamente con el propio espacio.



Figura 21. «Envuelto» Pablo Palazuelo (c. 1994) Acero inoxidable, 65x45x37cm. Fotografía de Gonzalo Sotelo. *Fundación Pablo Palazuelo*. Copyright © 2019 Fundación Pablo Palazuelo.

3.3. Sobre lo transparente y la ilusión del espacio.

LÁSZLÓ MOHOLY NAGY

Moholy Nagy, L. (1947) :

El último paso fue la distorsión del plano mismo. Los termoplásticos son fácilmente modelables por el calor. Se me ocurrió un día que, al pintar sobre láminas lisas de plástico, despreciaba esta propiedad esencial del material. Por consiguiente, calenté, doblé y torcí una lámina transparente después de pintarla. Mediante esta manipulación obtuve complejas formas convexas y cóncavas, ricas curvaturas compuestas que creaban una relación constantemente variable, entre los planos transparentes pintados y grabados y el fondo, dando como resultado un nuevo tipo de distorsiones relacionadas (...). Para mí eran “moduladores del espacio” las formas distorsionadas de mis “moduladores” producían efectos espaciales, no sólo por medio de las superficies curvas que sobresalían o retrocedían, sino también por medio de las líneas que cruzaban en todas direcciones, formadas por las mismas láminas. Los bordes producían curvas espaciales, que combinadas con alambre también curvo del mismo grosor de los bordes, podían fundirse en una hilera completa de células espaciales. Eran realizados en parte con plásticos transparentes, reforzados en los bordes con alambre y “paredes” de “aire”, que eran “más transparentes” que la misma transparencia. (p.86)



Figura 22. «Double Loop» László Moholy Nagy (1946) Plexiglás, 45,5x34,4x38cm. *Moholy-Nagy Foundation.* © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

La primera etapa de este proyecto está marcada por la experimentación material, en ella destacan materiales como el plástico, el metal o el papel. Se trata de un momento dedicado a la prueba y a la configuración de espacios figurativos.

Es un proceso similar al que describe László Moholy-Nagy relacionado con su propia producción y experimentación de las formas y los materiales. Con los plásticos podemos ver como Moholy-Nagy se sirve de sus características termomoldeables para ir más allá de lámina plana y así obtener diversas formas volumétricas como ocurre, por ejemplo, en la pieza *Double Loop* (1946).

La obra de László Moholy-Nagy se expande en los terrenos de la pintura, la escultura, la fotografía, el cine y el teatro. De su obra se debe recalcar su interés por la luz, el cientismo, la inclusión de la tecnología y sus avances ya que para él suponía un nuevo terreno en el cual el arte podría encontrar nuevos caminos y la experimentación continua de materiales. Las obras de Nagy comprendidas entre los años 1930-1940 son para mí un referente. Esto se debe a que durante esos años incrementó su experimentación con los plásticos. A parte de las formas que realizó con estos, también probó a pintar sus superficies. Sus sombras y transparencias se mezclaban con el espacio envolvente, provocando la ilusión de nuevos espacios o la transformación de estos, Nagy las denominó moduladores de espacio. *Modulador luz-espacio* (1930) o incluso algunas escenografías realizadas para obras de teatro como *Madama Butterfly* (imágenes registradas por Lucia Moholy en 1931) son ejemplos las obras realizadas en esos años. En ambos ejemplos vemos como Moholy-Nagy emplea la luz como medio para obtener diversos tipos de sombras arrojadas que se a su vez se mueven y se proyectan en el espacio circundante.

Estas obras me han mostrado que efectivamente la sombra y la luz, pueden ser entendidas como un material más sin el cual no habría esa generación de espacios y juegos ópticos que acontecen en su obra. Fijándonos en mis piezas esto me ha llevado a pensar directamente en cómo quería que fueran las sombras provocadas por el objeto construido, en que sombra y volumen pueden enriquecerse y completarse mutuamente.



Figura 23. «Modulador, luz-espacio» László Moholy Nagy (1930) Metal, plástico, cristal, pintura y madera con motor eléctrico, 151x70 x70cm. *Moholy-Nagy Foundation.* © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

Figura 24. «Modulador, luz-espacio. a.k.a. Light Prop for an Electric Stage» László Moholy Nagy (1930), impresión en gelatina de plata. 11x16,5cm. *Moholy-Nagy Foundation.* © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

Figura 25. «Diseño de escenografía para Madama Butterfly» Lucia Moholy (1931), impresión en gelatina de plata. 11,2x16,5cm. *Moholy-Nagy Foundation.* © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

3.4. Escala, material y espacio.

ÁNGEL BADOS, PELLO IRAZU, TXONIM BADIOLA, PEDRO BARATEIRO, RICHARD TUTTLE, VLADIMIR TATLIN Y DABID BESTUÉ.

Debo destacar el trabajo de Ángel Bados. A nivel formal ha sido toda una guía a la hora de unir materiales y formas, en especial aquellas en las que une escayola, telas plegadas y maderas. Sus obras eliminan las fronteras entre objeto y soporte fusionándolos en un solo elemento. Por otro lado, a la hora de relacionar el soporte-objeto y soporte-objeto-espacio, el trabajo de Pello Irazu.

Otro referente formal y vasco, es Txonim Badiola, en especial por la pieza *El prólogo* 1993, quizás no sea correcto, pero por lo que quiero destacar esta pieza es por cómo se une al espacio de la sala, como lo modifica y lo reconecta. En concordancia: *It is by mistake or design?* (2015) de Paulo Barateiro.



Figura 26. «Una. El prólogo (E. L.)» Txonim Badiola (1993). Madera, Laminado de plástico y silla. 375x185x240cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, web. Licencia CC 4.0. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 27. «Feliz» Pello Irazu (1988). Construcción en acero y óleo, 22x22x14cm. Guggenheim Bilbao, web. © VEGAP, Bilbao, 2017.

Figura 28. «Is it by Mistake or Design?» de Pedro Barateiro (2015). Fotografía de Giorgio Beni. Fondazione Giuliani, web.

En relación a estas cuestiones en las que la pieza actúa sobre el espacio y se relaciona con este, resulta inevitable citar la obra de Richard Tuttle. Algunos de sus trabajos mezclan lo pictórico con lo interventivo, se trata de piezas que no basta con dejarlas en el espacio expositivo, sino que se acaban de completar, de organizar en el espacio con alguna mancha de color que une el objeto al muro o al suelo. Por último, los *contrarrelieves* de Vladimir Tatlin, pueden estar en sintonía con estos autores, ya que los pliegues de sus piezas y sus tensiones no tienen lugar hasta que se disponen en el espacio expositivo.

Retomando la cuestión de los materiales, considero que es conveniente referirme a la exposición *Miramar* de David Bestué. realizada en el nuevo espacio expositivo, *Pols*, en Valencia. En esta, vemos fragmentos arquitectónicos, azulejos rotos y algunas piezas complejas, pero también olores y materiales familiares que en un primer momento no habíamos identificado por culpa de las formas que han adquirido: arroz y arena como lingotes, hojas de acelga trituradas y amasadas con resina para construir una rueda, de entre otros ejemplos. Sensorialmente considero que esta propuesta es muy rica, pero, además, dichos materiales, colores y olores, son capaces de conectar nuestra memoria con un lugar concreto, y esto es algo que se pretende generar en este proyecto: que los materiales empleados y sus colores connoten el entorno de mi hogar.



Figura 29. «26» de Richard Tuttle (2016). Instalación. *Peace Gallery*, web. © *Peace Gallery*.



Figura 30. «Pieza de la exposición *Miramar*» de David Bestué (2019) Resina y polvo. *Espai Pols*. Fotografía de Carmen Gimeno.



Figura 31. «Contrarrelieve» de Vladimir Tatlin (1914) Hierro, cobre, madera, cables, 71x118cm. *The Virtual Russian Museum*. © *Russian Museum* Diseño y desarrollo – "Museum Plus" Contenido– "The Virtual Russian Museum".

3.5. Atmósferas de inmersión con ayuda del elemento de la luz.

ILYA KABAKOV, BOLTANSKI, OLAFUR ELIASSON Y WILFREDO PRIETO

Respecto a cuestiones más inmersivas y sensoriales en relación con la instalativo, quisiera establecer una pequeña relación entre las instalaciones totales de Ilya Kabakov, *Sombras* (2015) de Christian Boltanski y el proyecto *The Weather Project* (2003) de Olafur Eliasson. Todas presentan estéticas muy dispares, unas más abigarradas y saturadas de texturas y objetos, otras más tétricas y ligeras y otras más cálidas que inundan todo el espacio. Sin embargo, todas consiguen sumergir al espectador y todas presentan una herramienta común: La luz. Con esta consiguen crear o cambiar por completo un ambiente: Podemos ver por ejemplo cómo la sala de turbinas de la Tate, un espacio industrial, amplio, una zona de tránsito, se convierte en un lugar cálido y cómodo en el que estar. Considero que emplear la luz como un recurso para intentar variar y conseguir un ambiente concreto es aconsejable en la instalación *Dos interiores* (2019) y en la pieza *Mirillas* (2020).

Aunque más cercano a la cuestión de montaje, me gustaría nombrar *Piedra iluminada y piedra sin iluminar* (2013) de Wilfredo Prieto aunque utilizar focos de luz sea un recurso corriente en los montajes convencionales, Prieto enfatiza que está utilizando la luz para señalar aquello que le atañe en el espacio expositivo, que además se trata de un objeto con unas dimensiones muy reducidas. Consiste en un recurso que se ha aplicado a la propuesta instalativa desarrollada en este trabajo.



Figura 32. «Sombras» de Christian Boltanski (2015). Instalación. Lonja de Mallorca.

Figura 33. «The collector» de Ilya Kabakov (1988). Fotografía de Emilia Kabakov. *Kabakov Web*. © 2019 Ilya & Emilia Kabakov

Figura 34. «The weather project» de Olafur Eliasson (2003-2004). *Tate Modern*, web. © Tate, London [2020]

Figura 35. «Piedra iluminada y piedra sin iluminar» de Wilfredo Prieto (2012). Piedras y luz, dimensiones variables. *Kurimanzutto*, web. © 2020 Kurimanzutto © 2020 Copyright Wilfredo Prieto.

3.6. La luz pesa.

JORGE OTEIZA Y EDUARDO CHILLIDA

La luz y la sombra son dos elementos importantes en los volúmenes que he producido. Ambas suelen estar presentes como parte de esos elementos efímeros a los que siempre me refiero, podría decir que para mí son un material más, tan importante como las formas de las ventanas o los recovecos que los producen. Por ello quiero establecer una conexión entre la serie *Módulos de luz* de Jorge Oteiza y *el Proyecto Tindaya* de Eduardo Chillida.

La cuestión es que en ambos casos la luz entra en una masa sólida abriendo el interior de esos cuerpos compactos para conectar el interior con el exterior. Esta no funciona como algo que evidencia un hueco, sino que lo llena y ocupa, no es un accesorio casual y efectista. Normalmente comprendo la luz como algo más corpóreo, más pesado capaz de atravesar las aberturas de un sólido modificando su propia forma al atravesarlo. Es como si se tratase de un proceso de extrusión, como si la luz, pudiera pesar y tropezar con las formas sólidas que encuentra a su paso.

Con las imágenes sobre las simulaciones del *proyecto Tindaya*, todo este tema de la luz se potencia, tal vez, también tiene que ver las grandes dimensiones en las que está planteado, en el interior de la montaña, en esa estancia, la luz actúa de tal manera que parece un bloque compacto, suspendido en lo más alto de ese espacio.

Es cierto que no podemos referirnos a la luz como algo palpable que podamos coger, como describe James Turrell en sus textos (Poole, 2000) podríamos entender esta especie de cosidad de la luz como un efecto visual que nos engaña haciéndonos pensar en que esta se ha transformado en un sólido o semisólido que podemos sentir corpóreo dentro de esos espacios que lo capturan y sostienen.



Figura 36. Representación gráfica del proyecto de Chillida en Tindaya, fotograma, «Tindaya al cubo» documental de Mario de la mano y Cesc Tomás (2016). El escarabajo verde, rtve. © Corporación de Radio y Televisión Española 2020.

4. PLEGAR ES RECORDAR, ES RECONSTRUIR.

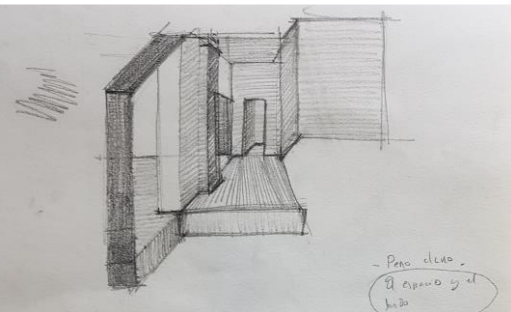


Figura 37. Detalle de la pieza de DM forrado con loneta.

A lo largo de este capítulo se describe el proceso de construcción de las piezas que conforman este proyecto cuya evolución y desarrollo no es más que el reflejo de toda la parte conceptual que sostiene y explica el porqué de este trabajo.

Se describe linealmente dicho proceso y para una mejor comprensión, se ha dividido en tres fases. El primer periodo consiste en una inicial experimentación con materiales originarios del mismo lugar en el que se han memorizado aquellos fenómenos espaciales, con los que se busca reproducir todo aquel sonido de fondo. Durante esta primera etapa surge una conexión entre el verbo plegar y el verbo recordar, ya que la primera acción ha permitido reconstruir de un modo muy espontáneo muchos recuerdos espaciales. A su vez, con el pliegue, la producción ha podido expandirse hacia lo volumétrico. En segundo lugar, el trabajo se orienta hacia una propuesta instalativa compuesta por muchas de las piezas elaboradas en la fase anterior. Consiste en relacionar los objetos construidos con el espacio envolvente, para unir dos formas arquitectónicas distintas: las formas de mi casa y las formas del cubo blanco. La tercera y última fase, retoma la reconstrucción de recuerdos espaciales y de sucesos efímeros como el sonido y la luz, una etapa en la que en el que se han incorporado nuevos materiales y técnicas como la cerámica y los moldes.

4.1. Escuchar el material y sus propiedades.



Esta primera fase comienza con el hecho de querer capturar o fijar todas esas sensaciones y fenómenos que encuentro en el interior de los muros de la casa. Pero claro, ¿Cómo capturar todo aquello?, ¿Sería posible obtener un objeto corpóreo, espacial, de aquellos fragmentos de la casa que todavía permanecían en mi memoria? La fotografía supone una herramienta eficaz para capturar y sintetizar las formas o los elementos efímeros extraídos del espacio con los que comenzar a trabajar.

Por estos motivos, el hecho de insistir sobre haces de luz o sobre recovecos arquitectónicos, me conduce rápidamente a la pintura. Esta se convierte en una respuesta casi inmediata. Lo cierto es que la superficie bidimensional de la pintura supone para mí un lugar idóneo en el que comenzar a pensar.

Poco a poco, pruebo formas, composiciones y colores para imitar todos aquellos recovecos, luces y sombras. De este modo se juega con diversas zonas de la vivienda e incluso, se recortan las formas rectangulares del soporte con el fin de acentuar los pliegues espaciales. En estas primeras tentativas los *Shaped canvases* de Frank Stella resultaron toda una ayuda porque en numerosas ocasiones aquellas formas abstractas y geométricas se asemejan a espacios sintetizados cuyas superficies atienden a la deformación de algún tipo de perspectiva.

Sin embargo, una vez realizadas varias pruebas hay algo que todavía no acaba de saciar el gusto que se ha desarrollado por el espacio.

Figura 38. Esbozo para «Pasillo I» (2018).Grafito sobre papel Basic, A3.

Figura 39. «Pasillo I» (2018). Óleo sobre tabla, 28x23cm.

Figura 40 «Pasillo II» (2018). Óleo sobre tabla, 23x15cm.

Entonces de la mesa de trabajo, tomo un papel. Por qué no imitar aquello que intentaba con la pintura, pero ahora doblando este material para poder pensar en la misma dimensión. Como menciona el físico Miodownik (2017, p.44) en sus textos, a pesar de todos nuestros avances tecnológicos, el papel, aunque no sea muy duradero, siempre está cerca de nosotros. Todavía hoy le confiamos a éste mucha información importante y en mi caso, ha sido el primer material al que le he confiado mis ideas y recuerdos, ha sido el primero con el que he comenzado a plegar y trabajar con el espacio y con esto, considero que se clarifica el camino por el que puede avanzar este trabajo.

El papel, es un material seguro y cálido con el que acercarse a lo tridimensional, pero que gracias a su flexibilidad y memoria puede volver a lo bidimensional, al plano y así retroceder para comenzar de nuevo, de ahí su seguridad. Los papeles empleados en estas pruebas recorren diversas calidades y gramajes, desde folios de 90gr. a papel Hahnemühle de 230gr. (Véase *Anexo* pp. 8-11).

Respecto a estos primeros volúmenes, todavía son formas que dependen de un muro para mostrarse, una cuestión que se debe a la costumbre de trabajar en plano, donde no se puede rodear aquello que se observa. La incertidumbre técnica de no saber cuál es la mejor manera de abordar lo tridimensional ha provocado que los primeros resultados sean formas más torpes, los pliegues de papel más inseguros y demasiado complejos. Pues inicialmente pretendía construir exactamente los mismos espacios que pinté, con los mismos recovecos arquitectónicos. No obstante, pronto me di cuenta que debía sintetizar las formas.



Figura 41. Pieza de papel vegetal (2018).
Dimensiones inferiores a 10x10x10cm.

Figura 42. Pieza de papel vegetal y plástico (2018).
Dimensiones inferiores a 10x10x10cm.

Figura 43. Pieza de papel Hahnemühle 230gr. (2018).
Dimensiones inferiores a 10x10cm.

Además, habría que señalar, que su tamaño es reducido, pero como se ha mencionado en el capítulo *El espacio lento: la escala y el tiempo*, el tamaño o la escala de estos retales de papel, es adecuada, ya que requiere una cercanía considerable para trabajar como por cuestiones técnicas. El papel, en estas escalas, puede presentar la misma rigidez que un trozo de hierro, pero si se amplía su tamaño, se deformará como una tela que cae. Tal vez, sería conveniente emplear como ejemplo los ejercicios de Josef Albers como profesor en la Bauhaus, el cual, enseñó a sus alumnos como un pliego del periódico, podía mantenerse erguido con sólo realizarle un pliegue por su centro. De repente, algo llano, se había erguido convirtiéndose en un volumen estable.

Como todo aquello que es volumétrico, estos pliegues de papel generan sombras al estar iluminados, tal vez, con las formas correctas podría provocar directamente esas mismas luces e ir más allá de simularlas con la pintura. A partir de esta decisión, se ha incorporado la cuestión de la luz en muchas de las piezas lo que implica considerar la sombra como un elemento formal más y no como algo fortuito que sucede por el mero hecho de iluminar algo.

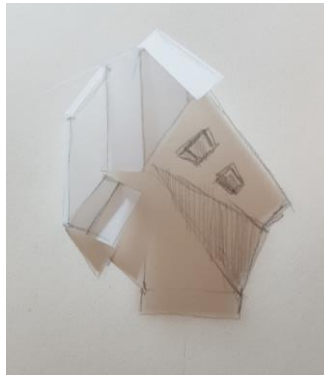


Figura 44. Pieza de papel vegetal y lápiz de grafito (2018). Inclusión de la sombra. Dimensiones inferiores a 10x10x10cm.

Por suerte, el hecho de no saber con qué construir todos estos recuerdos y formas, ha provocado que se valoren las cualidades y características de diversos materiales.

El segundo material, hojas de acetato. Éstas son finas como una hoja de papel corriente, resultan muy flexibles y como material parece tener más memoria que el ya mencionado papel o al menos parece que le es complicado olvidar, cualquier arista quedará marcada para siempre y nunca volverá a ser llano. Por lo que impide tantear y dudar con un mismo volumen, requiere acertar la forma desde el principio, por este motivo, se han confeccionado plantillas de papel. Quiero decir, que, con el acetato y el papel, me ocurre lo mismo que si comparo madera y hormigón, la madera y el papel nos dan la sensación de algo más antiguo e incluso ancestral, mientras que el hormigón y el acetato son más modernos, son elementos con los que hoy se construye más, construimos nuestras viviendas en con el hormigón, y en el caso del plástico, compone la mayor parte de objetos del día a día.

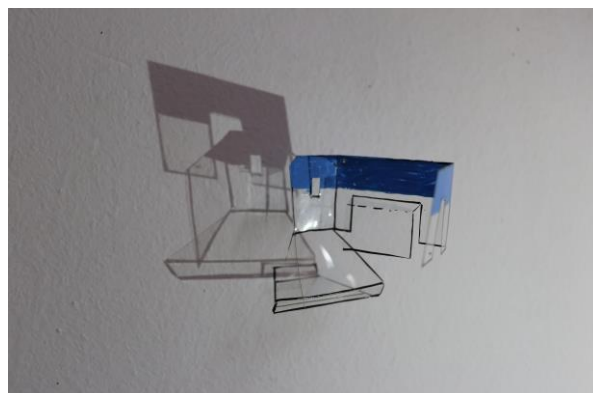


Figura 45. «La cocina» (2018) Acetato y pintura acrílica, 5x3x4cm.

Figura 46. Detalle de la sombra proyectada.

Otra de sus cualidades es su transparencia, condición con la cual no he podido evitar jugar. Lo bueno de esta característica es que con métodos sencillos se puede graduar el paso de la luz. Con esgrafiados, pintura e incluso impresión digital, se obtiene desde una superficie totalmente opaca a diversos niveles de transparencia. La transparencia de este material, le confiere un aspecto liviano y extraño, a veces de no ser por los reflejos de luz sobre su propia superficie brillante resultaría difícil verlo, parece un material ideal para la pausa y el silencio, un material con el que poder generar volúmenes más complejos sin que visualmente pese demasiado.

De este modo, al tener en cuenta todas estas propiedades me ha llevado a mezclar las piezas con intensas fuentes de luz, así, tanto sus cantos marcados, como algunas zonas pintadas, generan sombras arrojadas de distintas intensidades las cuales proporcionan el peso y la solidez, que el pliegue de plástico no tiene por sí mismo. Aquí, dichas sombras son las que permiten entender mejor lo que se observa o, dicho de otro modo, estas son las que revelan la forma del volumen, (Véase *Anexo* pp.14-15 y 24-25).



Figura 47. Pieza de acetato(2018) Acetato, dimensiones inferiores a 6x6x6cm.

Figura 48. Detalle de sombras proyectadas por papel vegetal y acetato.

Algunos metales como el aluminio y el latón, presentan características similares al acetato, como la ligereza y la imposibilidad de abatir cualquier arista que se forme. Sin embargo, estos metales son opacos y con algo de brillo, por lo que si se manipulan en exceso terminan oxidándose debido a la grasa de los dedos, por ello se ha lijado la superficie, eliminado de esta forma su brillo. A estas alturas del proyecto, trabajar los metales correctamente me resulta complejo. Para cortarlos se ha utilizado un cúter y no unas tijeras, así se evita la formación de rebabas molestas y ondulaciones en el material. A continuación, para que los pliegues sean rectos, se requiere un canto vivo sobre el que doblar. Ambos son metales blandos, y cualquier golpe queda registrado, por lo que se precisa de la ayuda de fieltros y superficies mullidas con las cuales envolver el metal para manipularlo. Además, es un material ruidoso y aséptico, con aspecto afilado y muy duro. Quiero resaltar lo difícil que ha sido poder doblar planos tan pequeños de metal, pues en ocasiones eran demasiado rígidos, (Véase Anexo pp. 28-30).

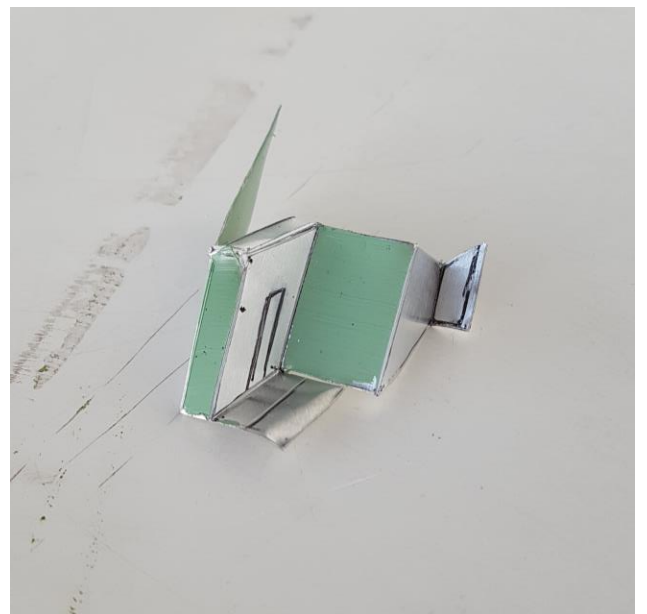
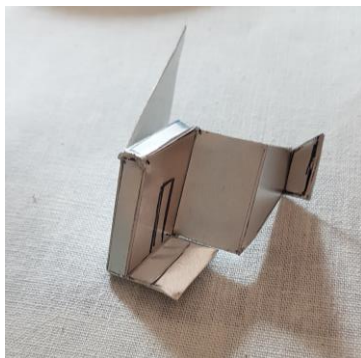
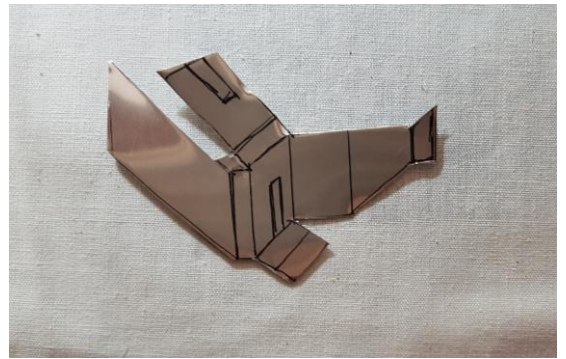
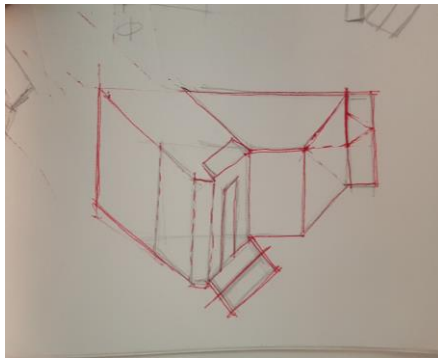


Figura 49. Esbozo (2018) Bolígrafo sobre papel Basic, A5.

Figuras 50 y 51. Proceso de plegado: Desde la lámina al 3d.

Figura 52. Pieza de aluminio pintado con acrílico (2018), dimensiones inferiores a 5x5x5cm.



Figura 53. Pieza de latón pintado con acrílico (2018), dimensiones inferiores a 5x5x5cm.



Figura 54. Pieza de aluminio pintado con acrílico (2018), 10x6x6cm.

Trabajar con aquello que ocurre en la casa, imitar algunos de sus recovecos y lo que acontece en ellos, me ha incitado a incorporar elementos cercanos al mundo textil y de la costura debido a su presencia en el círculo de este hogar. En lugar de papeles, plásticos o metales, se experimenta con telas de algodón, lonetas, terciopelos y gasas, tejidos encontrados por los cajones. Éstos, más que ninguno de los materiales anteriores resulta tan flexibles que no se tienen por sí mismos. En algunos momentos, se ha tenido en cuenta esta flacidez, pero en otros, se han encolado piezas superpuestas de tejido para obtener planos rígidos capaces de mantener una estructura volumétrica y más estable. Otro recurso extraído del mundo textil son las costuras. Las costuras, han permitido formar aristas rectas capaces de articular un plano en una dirección o en otra. Así, se han entelado algunos materiales rígidos como el cartón o la chapa de madera, consiguiendo formas tridimensionales y abatibles, móviles y estables al mismo tiempo, (Véase *Anexo* pp. 16-23).



Figura 55. Pieza de tela encolada y cosida, retal (2019), 3x5x5cm.

Figura 56. Pieza articulada de aluminio entelado con loneta serigrafiada (2018). Dimensiones inferiores a 5x5x5cm.

Figuras 57 y 58. Pieza articulada de DM entelado (2019). Dimensiones variables.





Figuras 59 y 60. Tras limpiar los huesos, se acentúan algunas de sus formas naturales con lijás eléctricas. Detalle del proceso.

Figura 61. Pieza de hueso y madera encolada (2019), 2,5x9,5x6cm.

Figura 62 y 63. Pieza de hueso y escayola (2019), 4x6x7cm.

Por último, los huesos. De muchas de las recetas que comemos en casa, he recuperado algunos huesos de ternera. Se trata de secciones densas, tubulares y huecas. Es cierto que con los huesos no pretendo conseguir formas geométricas ni planos rectos, todo lo contrario, pero, aun así, ¿pueden imitar todos estos fenómenos silenciosos y corrientes? Antes de comenzar a plantear cualquier tipo de estructura con estos, se requiere someterlos a un proceso de limpieza y curado. Para ello, se han hervido con el fin de eliminar cualquier impureza y una vez limpios, se han blanqueado sumergiéndolos en legía y dejándolos secar a la sombra. Después de toda esta limpieza se obtiene un material puramente natural y cálido, que no huele, algo visualmente lejano de su aspecto inicial que además ya no provoca ningún tipo de repulsión. Quiero señalar que ha sido de mucha ayuda la consulta del trabajo de Fin de Máster de Boluda (2013) para saber cómo debía prepararse este material antes de trabajarlo.

Se ha reparado en sus formaciones y accidentes naturales: zonas lisas, zonas rugosas y pequeños orificios por donde se sujeta toda la estructura muscular. Para ver de qué manera podían convertirse en espacios artificiales que pudiesen evocar algún tipo de arquitectura. Quiero aclarar, que entiendo, con ayuda de los conocimientos de Bollnow (1969, p.36) que el hecho de que estas porciones de hueso sean huecas ya implica noción de espacio, por ello, he tratado de modificarlos y desnaturalizarlos, con el fin de aproximar el espacio resultante en algo no natural. Para realizar esta tarea me he ayudado de sierras y lijás eléctricas.

Tras observar de cerca todos estos materiales y las posibilidades plásticas que estos me ofrecen, considero necesario recordar que ahora, dependiendo de si hay una arista perfecta, una doblez o una costura, el espacio que se genera con cada material es distinto, (Véase Anexo pp. 31-35).

4.2. Organizar un espacio genérico con rincones domésticos. Proyecto para una instalación.

Después de este tiempo dedicado a entender diversos tipos de materiales encontrados al deambular por la casa, llega el momento de observar todos los objetos contruidos, de repensarlos como objeto artístico y su posible funcionamiento en un espacio expositivo. Por esto en el siguiente apartado, se inicia una segunda fase centrada en construir un proyecto instalativo, para el cual necesito revisar tanto las piezas anteriores como su relación con el espacio y el espectador pues ya no se trata de piezas aisladas que puedan funcionar o no. De este modo, surgen una serie de interrogantes acerca de cómo debe ser el dispositivo que consiga relacionar estos tres elementos: objeto, espacio y espectador.

Antes de comentar los resultados, comenzaré describiendo tanto el origen de esta propuesta instalativa como el porqué del lugar seleccionado para llevarla a cabo. A continuación, explicaré las sensaciones frente al espacio, así como las incógnitas que han surgido y que he intentado resolver. Todas estas decisiones son las que conforman el aspecto final de esta propuesta.

Es bueno señalar que la instalación es un campo nuevo con el que nunca he trabajado, por ello cursar la asignatura *Instalaciones Espacio e Intervención* me ha ayudado a afrontar esta propuesta coherentemente.

PAM19! Junto con la asignatura *Instalaciones Espacio e Intervención*, ha concretado poco a poco esta producción, la cual no era más que un continuo estado de pruebas, libre de cualquier compromiso expositivo, en el que además nada era definitivo. Por estos motivos, considero que participar en *PAM19!*, me ha obligado no sólo a pensar en un proyecto, sino también a tener en cuenta un espacio, a decidir en qué lugar deberían mostrarse estas piezas y de qué modo.

Estos objetos, fragmentos, no pueden mostrarse de cualquier manera ya que su reducido tamaño demanda un lugar seguro desde el cual mostrarlos. Seguramente, exponerlos en una vitrina o sobre algún soporte, podría ser lo más prudente, pues bien, sabiendo que esta opción existe y que puedo optar a ella, quizás sería bueno probar otras soluciones que puedan implicar más al ya mencionado espectador, algo que permita que éste pueda disfrutar de estos objetos del mismo modo que podría hacerlo yo misma al jugar con ellos sobre la mesa o en la pared, algo que retenga al observador y que lo invite a contemplarlos de cerca. Por esta razón considero que la instalación puede ayudar con esta tarea ya que lo instalativo, más allá del montaje, también requiere pensar en el recorrido.



Figura 64. Detalle del rincón de la A.2.11.

Cabe recordar que toda la serie de objetos reconstruyen el recuerdo de un espacio habitado, así como lo que ocurre en estos, al observarlos encontramos: cocinas, puertas o pasillos. No obstante, son objetos que nunca se han colocado en el espacio. Uno de los objetivos de esta propuesta es extraerlos de la comodidad de ser objetos independientes para ver si son capaces de relacionarse entre sí y con el espacio circundante. Otro factor a tener en cuenta, es pensar cómo puede relacionarse el observador con todo esto, quisiera comprobar si se siente atraído por lo que se distribuye por la sala, si decide acercarse para ver mejor, si llega a notar su corporalidad frente a estas miniaturas, si será capaz de reconocer lo que ve o si le provoca algún tipo de recuerdo. El siguiente paso, es ver cuál será su reacción frente a una propuesta que no pueda verse por completo de un solo vistazo ya que esta instalación precisará de un ritmo más lento. Estas son las inquietudes de las que parte esta instalación.

PAM! o muestra de Producción Artística y Multimedia consiste en una muestra colectiva formada por los alumnos de los másteres oficiales (Máster en Producción Artística, Máster en Artes Visuales y Multimedia, Máster en Gestión Cultural y Máster en Conservación y restauración de Bienes Culturales.) de la UPV, la cual se extiende por diversos espacios de la Facultad de Bellas Artes. Por tanto, es necesario elegir un lugar adecuado para esta propuesta, por esto se han valorado algunos rincones como rellanos o recovecos de pasillos, no obstante, son zonas de paso y por lo tanto son espacios peligrosos para las piezas, ya que con facilidad podrían caerse y dañarse. Es verdad que las piezas son pequeñas y sobre cualquier fondo blanco combinan, pero opino que no todos los espacios funcionan.

Las *project room* son lugares ideales para colocar este proyecto, son espacios cerrados, no son de paso y a los que sólo se puede acceder a través de una puerta. Por lo que el acceso es controlado.

La A.2.11 es la *project* con la que he trabajado. Debo señalar que estas son salas vacías, preparadas para poder adaptarse a cualquier tipo de propuesta instalativa, como también, pictórica, audiovisual, escultórica o performativa, son zonas multiuso, mutables. Son lugares neutros que nos recuerdan al moderno cubo blanco.

El encuentro con el espacio: *project room A.2.11*

El cubo blanco es un espacio hermético, que aísla del mundo exterior y del tiempo aquello que contiene y muestra como señala O'Doerthy en sus *Notas sobre el espacio expositivo* (2011, p.21). Este tipo de espacios presenta unas normas de construcción estrictas. Formalmente es algo claro, sin demasiados recovecos, sin sombras la mayoría de veces sin ventanas, con iluminación artificial y de paredes blancas perfectamente lisas. Es un lugar atemporal, en el cual no hay señales del paso del tiempo. Espacio limpio en el que nada debe destacar, sólo el objeto expuesto. O'Doerthy emplea el término no-lugar que rápidamente remite al concepto de «no-lugar» de Augé (2015, p.9) para referirse a este tipo de salas ya que parecen desvincularse del día a día. Quedan desarraigadas. Se convierten en zonas idóneas para adaptarse a cualquier idea. En sí mismo, este espacio es como un margen que nos separa de nuestra realidad para introducirnos en otra donde sólo aquello que se muestra es importante y es donde cobra sentido, provocando que lo expuesto sea el centro de atención.

A través de la óptica de Bollnow (1969, p.195) y las diversas tipologías de espacios que nos numera y describe en sus textos, el cubo blanco puede ser el reflejo perfecto de sus espacios diurnos. Es decir, espacios hechos para el ojo, donde todo se ve, todo es nítido y nada se escabulle entre las sombras. Vemos los espacios entre los objetos, vemos sin problemas.

Al entrar en esta *project*, he encontrado muchas de esas mismas características. Pero también, un espacio usado, en el que ninguna de sus paredes era perfectamente blanca y de las cuales es imposible pasar por alto una rejilla de ventilación, un par de enchufes normales y otro trifásico de un azul intenso. En el techo, todo lo que se ve, es un entramado metálico compuesto por tubos de ventilación y por las estructuras de un techo técnico. También tiene un rincón extraño que no puede verse desde la puerta de entrada. Lo más llamativo de esta estancia es que tiene ventanas. Éstas últimas están tapadas por un par de estores opacos para eliminar la luz externa y así oscurecer la sala por completo en el caso de necesitarlo. A grandes rasgos parece un espacio vacío, pero a mí me resulta un espacio saturado de elementos que fácilmente destacan sobre mis piezas.



Figura 65. Detalle del rincón de la A.2.11.

Habilitar un espacio.

Al contemplar este espacio ha sido inevitable preguntarse lo siguiente, ¿Es compatible con las piezas?, ¿Se pueden importar estos objetos que han surgido de una arquitectura totalmente diferente a este espacio tan ocular (Pallasmaa, 2018, p.45)?, ¿Sería posible unirlos de tal forma que ambas arquitecturas combinaran entre sí sus pliegues para establecer un diálogo entre el espacio ajeno de la A.2.11 y el espacio de la casa?, ¿Cómo debe ser el entorno para poder acogerlas, debería prepararse de algún modo? Y respecto a las piezas, ¿Pueden ser introducidas tal y como están o se deben modificar?

Para poder comenzar a resolver estas preguntas, se han realizado algunas pruebas con el fin de ver cómo se comportan las piezas en la *Project*, sin modificar el espacio. Gracias a esto, se han tomado las primeras decisiones, pero también han surgido nuevos interrogantes.

A pesar de tener muy claras todas las cuestiones a cerca de la suficiencia y la poética que para mí tiene lo pequeño, fue complejo situar las piezas en el espacio, ya que en éste se perdían. Era fácil estar junto a ellas y no verlas. Esto me hizo dudar acerca de si eran demasiado pequeñas y había que ampliar su escala o si debía resaltarlas de algún modo: pintando algún trozo de color, enmarcándolas con una línea de pintura, o tal vez, iluminándolas.

Entre todos estos espacios y formas, el espectador debe pasar y detenerse, puede curiosarse. Pero claro, cómo debe recorrer la sala y ver las piezas, ¿Da igual o no? Tal vez si no se disponen correctamente todos los elementos, existe el riesgo de que se quede totalmente quieto observando desde un sólo punto ¿Debo abordar sólo las paredes y esquinas, o también los zócalos y el suelo para que pueda recorrer el lugar? De todas formas, cualquier tipo de intervención ha de ser mínima, tampoco se trata de llenar todo el espacio. La composición tiene que ser muy cuidada.



Figura 66. Esbozo digital de peana unida al espacio por medio del color.

Figura 67. Croquis digital de la organización de las piezas.



Figura 68. Primeras pruebas en la A.2.11.

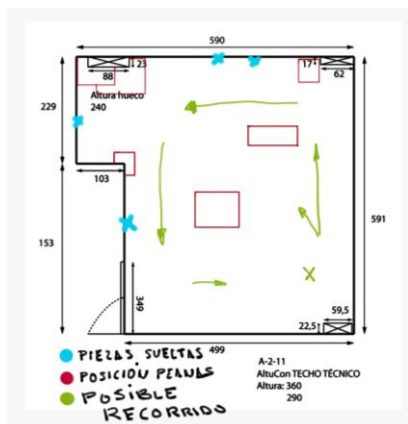


Figura 69. Croquis digital para la planificación del recorrido de la instalación.

Para sujetar las piezas en las paredes se han utilizado alfileres comunes, pues otro sistema como clavos o alcayatas resultan demasiado gruesos para muchas de las piezas, pero como no todas funcionan con agujas, se precisaron algunas peanas o soportes, fabricados con acetato lijado y escayola. Parecía que el blanco de las paredes junto a estos materiales favorecía la percepción del conjunto ya que daban la sensación de algo cálido y cuidado. Esta es la razón por la que dejé en segundo plano la opción de emplear soportes prefabricados como estanterías o peanas de conglomerado. Es en este momento cuando he tomado la decisión de fabricar enteramente todo lo que va a participar en esta instalación.

Respecto al tema de la iluminación, se ha utilizado un grupo de lámparas y cables de aspecto ligero y poco invasivo. Dichas lámparas o focos se situaron cerca de algunas piezas para señalarlas y ser la única iluminación del lugar. Pero lo cierto es que, con aquellos LEDs, las sombras eran exageradas y el conjunto demasiado teatral.

Paralelamente a las pruebas en el espacio real, se ha construido una maqueta de la *project* A.2.11 para visualizar de un modo aproximado la distribución de todos los elementos que componen esta instalación. Resulta una herramienta útil mediante con la cual poder reflexionar entorno al espacio y a la dimensión de todo aquello que se distribuye por la sala.

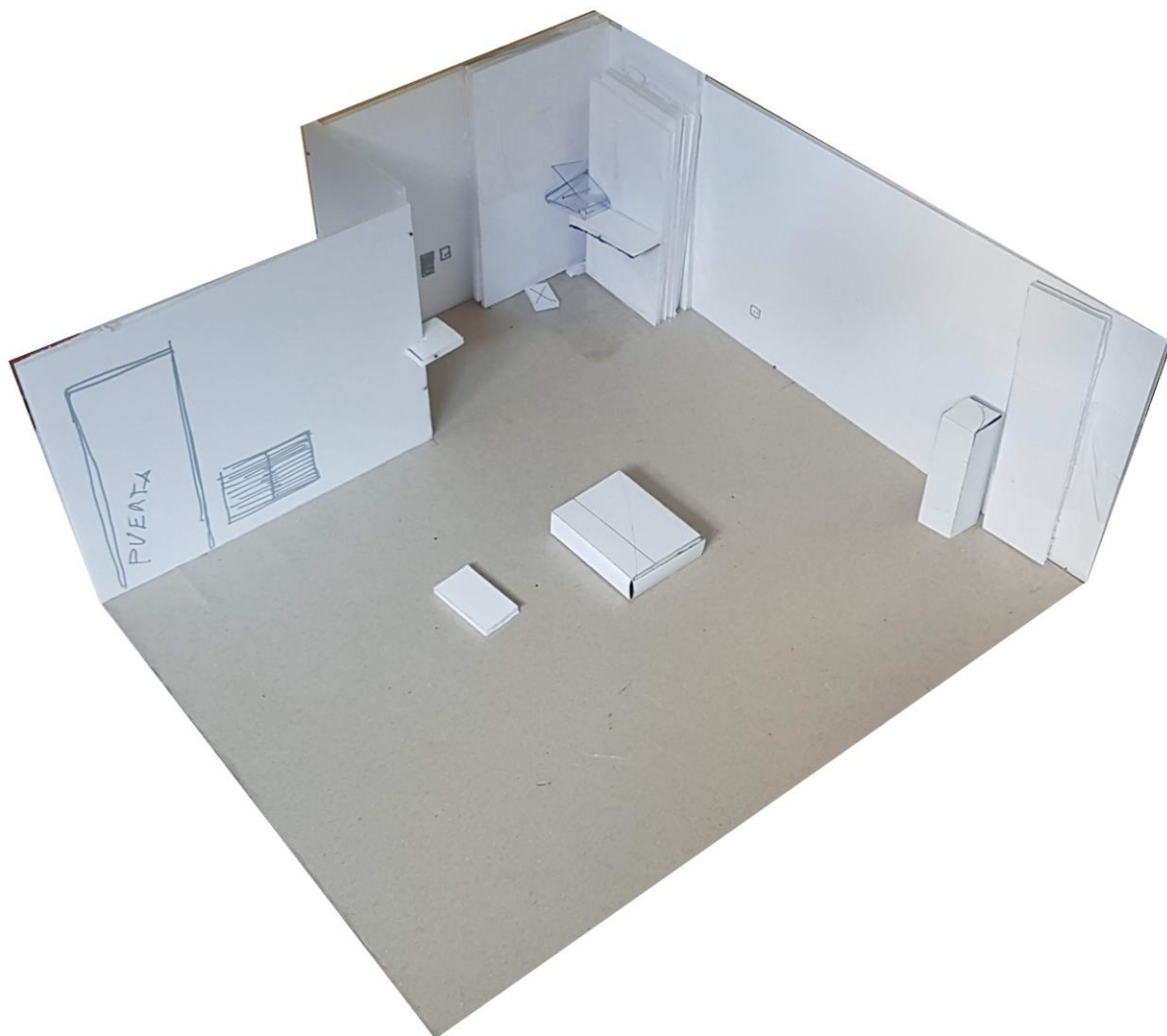


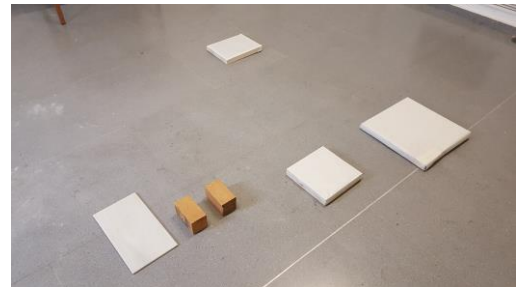
Figura 70. Maqueta A.2.11. Cartón pluma y cartón gris. 10x30x30cm.

Piezas para el espacio.

Pensar sobre cuál podría ser el recorrido del espectador y como seguir relacionando las piezas con el espacio, provoca que me plantee la posibilidad de separar de las paredes parte de las piezas para expandirlo hacia el centro de la sala y el suelo. De este modo, el visitante no sólo recorrería la longitud de los muros, sino que también atravesaría el espacio, dejaría partes de la instalación a sus espaldas, podría retroceder y moverse en diversas direcciones.

Otro elemento para dinamizar su visita puede ser variar el punto de vista desde el cual contempla. Se distribuyeron algunas piezas a diferentes alturas: unas más próximas al espectador, otras más incómodas de observar, más escondidas, etc.

Teniendo en cuenta mis referentes y el propio espacio, realicé algunos intentos en el suelo con unas peanas o soportes de muy poca altura. Algunos de estos eran trozos de materiales que se habían utilizado en la construcción de la casa, como un embellecedor de la vieja pila del baño hecho de mármol blanco, una pieza que en sí misma ya me parecía importante para esta propuesta, pues ésta era parte de la casa desde hacía casi setenta años. Para poder decidir mejor, me ayudé de la maqueta de la A-2-11 y de unas peanas hechas de papel. Había algunas más extensas que otras, pero al colocar sobre estas algunas de las piezas, todas resultaban demasiado bajas, (Véase *Anexo* pp. 57-61).



Figuras 71 y 72. Pruebas de distribución de peanas y zonas de color.
Figuras 73 y 74. Pruebas con el trozo de mármol procedente de la casa.

Seguramente el observador contemplará desde arriba todas estas peanas, así que, por qué no proponer una pieza para verse y entenderse desde este punto de vista. En vez de pasillos o puertas podría trabajar en este momento con terrazas y corrales, ya que estos siguen siendo partes importantes de la casa.

Bajo esta premisa se han realizado un par de piezas, me gustaría destacar la amarilla, *Corrales y terrazas* (2019). Una lámina de polipropileno amarillo, imita el contorno de la casa, la planta. El espacio que esta encierra se ha llenado con escayola con el fin de darle peso y un suelo, pero la escayola no llega a colmar el volumen de la pieza, de este modo permite que la sombra y el reflejo amarillo del trozo de pared sin cubrir inunde su interior y la superficie de la escayola blanca. Simplemente se trata de una solución para evocar la luz amarillenta que se genera por dentro de la casa debido al color que decora sus paredes. Su compañera de aluminio, es más sintética, no está rellena y no recoge todo el contorno de la casa, únicamente el de una habitación y un baño, (Véase *Anexo* pp. 47-49).

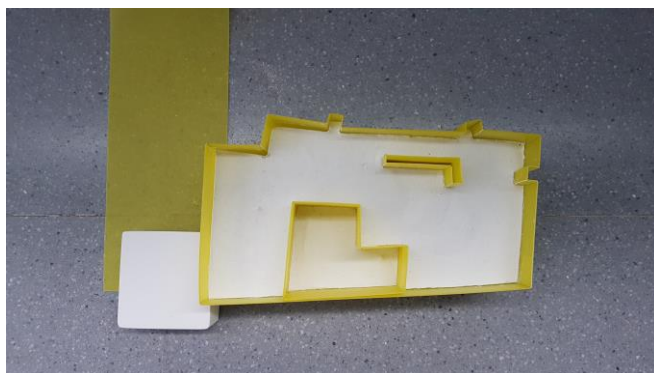
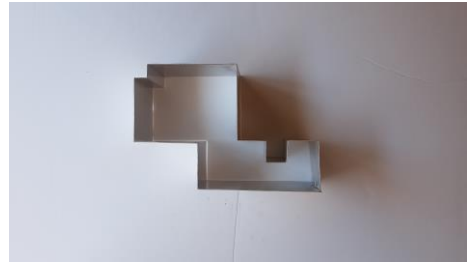
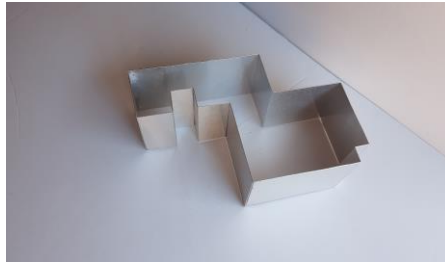


Figura 75. «Corrales y Terrazas» (2019). Polipropileno y escayola. 7x23x13cm.

Figura 76. Detalle.

Figura 77. Proceso de construcción del molde para verter la escayola.



Figuras 78 y 79. Pieza de aluminio (2019). 5 x 15 x10cm.

Para realizar nuevos objetos se ha procurado que ninguno pueda estar completo por sí mismo, se trata de convertir pieza-soporte-espacio en elementos dependientes entre sí. Elementos cuya conexión es necesaria para poder ser y completarse. De este modo se intensifica el sentido de instalación. No consiste en distribuir o montar de un modo u otro las piezas para mostrarlas, sino de atender al espacio y a la forma en la que lo recorremos y lo contemplamos.

Pensar en cómo van a ser vistas, a qué altura, como pueden resaltar sobre las peanas, o cómo pueden convertir sus soportes en parte de ellas, articula el resto de la producción.

Para continuar, se han confeccionado un grupo de objetos que combinan aluminio y escayola. La escayola, en esta ocasión, actúa como una prolongación de los pliegues metálicos. En este continuo intento por juntarlo todo y disolver los límites que existen entre objeto y peana, se propone una pieza en la que no se sabe cuál es su principio y cuál su final. Consiste en una pared metálica que se hunde y genera un hueco en el que hay una puerta por la cual entra la luz. Toda esta pared se sostiene por una masa de escayola que la rellena y le da cuerpo. Por dentro de ésta, hay una cavidad que permite que la luz exterior vaya de un lado a otro.

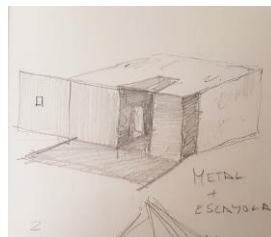


Figura 80. Esbozo de la pieza. Grafito sobre papel Basic, A5.

Figura 81. Molde de la pieza. Aluminio, cinta adhesiva y acetato.

Figura 82. Pieza de aluminio y escayola (2019). Aluminio y escayola. 3x8x7cm.



Figura 83. Retal para realizar la pieza nexa.

Figura 84. Esbozo de la pieza nexa de tela. Lápices de colores sobre papel Basic, A5.

La segunda pieza se ha consolidado en un volumen plegado que se asoma al vacío gracias a que la mayor parte de su cuerpo ligero reposa sobre una lámina de escayola.

El recuerdo de un pasillo se ha formalizado en un volumen de tela relleno de algodón. Por sí misma, esta pieza parece una almohada deforme y por tanto mal hecha. Pero si se une a una pared con alfileres su superficie recuerda a un mueble acolchado o tapizado. Es entonces cuando este objeto cobra sentido. La tela pasa a ser dependiente del muro en el que se clava, (Véase *Anexo pp. 64-65*).

Es bueno comentar que se han hecho diferentes versiones de esta pieza para ver cómo de compleja podía ser su forma. Pero al necesitar mantener un equilibrio con el resto del conjunto vi que una forma sencilla era lo que mejor funcionaba y lo que mejor enseñaba que su superficie estaba acolchada sobre la pared.

A pesar de no haber podido generar más piezas de este tipo, hubiera sido interesante generar una un poco más grande para poder abarcar más espacio y adaptarla por más rincones.

La paleta de color presente en la instalación surge de un pliegue de tela endurecida, el estampado de esta tela consiste en un diseño de líneas verticales de colores. Esta pieza se convierte en un nexa con el que establecer una conexión visual entre la mayoría de los objetos dispuestos en la sala.

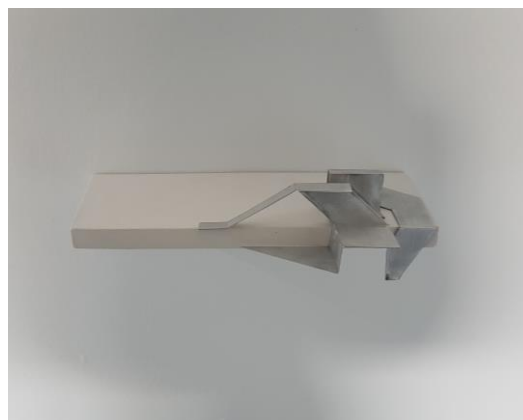


Figura 85. Plantilla de cartulina para la pieza de aluminio «Pasillo y recoveco».

Figura 86. «Pasillo y recoveco» (2019). Aluminio lijado, 5x10x20cm.

Construcción de una atmósfera a través de la luz.



Figura 87. Soldadura de los LEDs.

Figura 88. Comparación de los focos antiguos con los renovados.

En este tipo de espacios genéricos adquirimos ciertos comportamientos o actitudes las cuales parece que tengamos interiorizados. Aquí, nuestros movimientos son controlados, no hacemos ruido y hablamos en voz baja, no tocamos nada y nos mantenemos a distancia de aquello que miramos. Además, solemos estar vigilados. Sin embargo, prefiero orientar este espacio hacia algo más íntimo y cómodo que le permita a quien lo recorre estar más tiempo, algo que le invite a deambular más lentamente y poderse acercar a lo que le envuelve. Tal vez, debería intentar provocar esa esencia presente en aquellos lugares que llamamos acogedores, quizás algo que densifique el tiempo. Para lograrlo no quisiera tener que incorporar ningún tipo de asiento u attrezzo recargado, sencillamente considero que podría jugar con aquello que me ofrece el mismo espacio: la luz. Esta no sólo me permitirá señalar en el espacio donde se encuentran algunos objetos, sino que también será capaz de cambiar el carácter de este lugar.

Para llevar a cabo esta tarea, he trabajado con dos tipos de luz: La luz artificial de los focos LED y la luz natural que entra por las ventanas.

Por un lado, la luz de los focos LED desempeñan las funciones de señalar y de conectar el recorrido gracias a su cable. Con las luces de la sala encendidas se pierde ese aspecto teatral que antes se ha comentado. A continuación, al no poder encontrar una iluminación prefabricada que no compita con las piezas, he decidido que voy a utilizar mi propio sistema de luces. Sin embargo, el conjunto original de luces LED con el que se han realizado todas estas tentativas resulta bastante tosco, (Véase Figura 87). Por esto es aconsejable rehacerlo para darle un aspecto más cuidado y menos invasivo. Para ello se ha cambiado el cable a uno más largo, también se han agregado más focos debido a que las paredes de la *project-room A-2-11* son de casi 5m de largo y la longitud de los focos era menor. A su vez, se ha añadido otro transformador y eliminado las solapas de los focos originales con el fin de obtener formas más limpias. Por último, se ha fijado mejor el cable al soporte de aluminio y empleado LEDs individuales en vez de tiras de tres. La altura de estos focos es de unos 15 cm. Por lo que quedan próximos a las piezas confiriéndoles una iluminación concentrada.

Por otro lado, la luz natural que entra por las ventanas invade todo este espacio de un modo agradable, además se puede regular con sus estores. Así evito iluminar la sala con la luz blanca del alógeno, la cual en algunas horas del día resulta molesta para la vista. Este tipo de iluminación muestra demasiado, todo está iluminado, nítido, las sombras se endurecen y nos hace recordar espacios nada confortables como hospitales, salas de espera, aulas, zonas en donde nada puede estar en las sombras, ni ser tenue ni confuso. Y, en consecuencia, se trata de lugares que no están destinados al confort y la comodidad.

Como resultado, se genera una luz agradable que no molesta en absoluto, tampoco necesitamos entornar los ojos para ver bien, resulta un lugar cómodo para la vista, y los focos funcionan como un punto de atención que señalan sutilmente dónde hay que mirar.



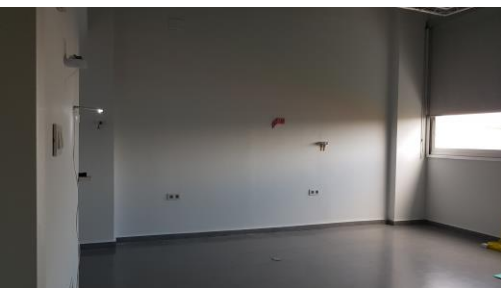
Figuras 89 y 90. Pruebas de iluminación.

Dos interiores. Pam19!

La *project room* ha adquirido algunas características que suelen darse en el espacio casa, me refiero a esa cualidad de protección descrita en los textos de Bachelard (1957, p.28). A su vez, Bollnow (1969 p.124), destaca ese aspecto feliz y poético que tiene la acción del habitar y la casa para éste. Para Bachelard, la casa presenta unas cualidades de cobijo y amparo que permiten al que se refugia estar seguro del mundo externo y tener una zona propicia para la ensoñación y el recuerdo. La casa, la habitación, aúnan estas características. No obstante, la *project room* todavía dista de poderse llamar espacio habitado y mucho menos casa, no es mi intención, pero sí se trata de un espacio que ha intentado ser cambiado, que quiere alejarse de la neutralidad, que se ha limpiado y organizado. Puedo decir que es un lugar que he intentado cuidar y domesticar. Un espacio, que se podría tildar de connotado gracias al hecho de mezclarlo con los recuerdos de mi casa.

Ya de por sí, las paredes de la *project* suponen una envoltura que acoge y protege las piezas, pero que ahora, más allá de ser una mera envoltura aséptica con un ambiente inerte y neutro, se ha transformado en una zona confortable y amable para estar y contemplar sin prisa. Aunque de un modo sutil considero que el ambiente sí ha variado, ya no es el cubo blanco. Esta atmósfera acogedora parece querer densificar el tiempo y permitir que el visitante, si lo desea, pueda recrearse delante de las piezas, pueda deambular y mirar desde diversos rincones, como también apoyarse en los muros para acercarse y escrutar lo que contempla, algo que en un cubo blanco no se suele hacer.

De algún modo la *project* sigue siendo un lugar que se aparta del mundo exterior, sin embargo, pese a esta protección, ya no presenta un aislamiento total, sino que ofrece la posibilidad de abrir y cerrar sus ventanas, de asomarse al exterior, de variar las luces. Es cierto que son elementos casi imperceptibles para el que entra por primera vez, pero después de unos minutos es capaz de apreciarlo.



Figuras 91 y 92. Resultado de la combinación de luz natural y la luz de los focos.

Figura 93. De la instalación «Dos interiores» (2019).

Detalle de uno de los focos sobre la pieza de acetato.

En este punto, tampoco es ya un lugar totalmente atemporal y estático, porque al abrir sus ventanas se incorporan fenómenos externos como el sonido o la luz. Así, la instalación cambia según la hora del día y de algún modo se dinamiza. A su vez, cambian las sombras, la temperatura y las tonalidades de la sala, el paso del tiempo se hace más perceptible. En consecuencia, la sala queda un poco más vinculada al mundo exterior.

De nuevo con los comentarios de Bollnow (1969, p.134), quiero destacar cómo entiende y emplea el verbo organizar relacionado con el sentido de lo doméstico y lo habitado. La casa es entendida como un centro y como un espacio que se organiza a placer, un lugar que se separa del caos externo. Con motivo de estas palabras, considero que es bueno que me ayude de esta acción para referirme a todas las decisiones tomadas. A través de las piezas, de sus soportes y el recorrido de los focos y el cable, el espacio de la *project* se reorganiza para establecer un ambiente específico.

En ella, dos espacios de origen distinto dialogan y se unen, se prolongan y se redefinen. No busco fundir ambos espacios, sólo conectarlos. Se produce una continuidad espacial, en algunos puntos, los muros de la sala se extienden a través de un pliegue de aluminio y terciopelo, en otros, los pliegues paralelos del recoveco se unen gracias un trozo de madera y en otras zonas, las paredes pierden su verticalidad para avanzar hacia el centro de la sala mediante baldas de escayola. Respecto a la distribución final de las piezas, se ha suprimido el uso de las peanas y sólo se ha reservado para la zona del suelo las piezas *Carrales* y *terrazas* y otra compuesta por un hueso, un listón de madera de pino y una cartulina turquesa. Por otro lado, en las paredes, las piezas se han distribuido a diversas alturas con el fin de evitar que estén a una altura cómoda para los ojos.



Figura 94. «Dos interiores» (2019).

No todos los espectadores son iguales ni les atrae lo mismo, pero un buen porcentaje de los que entraron a la *project*, se desplazó por la sala, deambuló por ella, rodeó las piezas, a veces incluso variaron sus puntos de vista, se agacharon, examinaron algunas de las piezas bastante de cerca. Jugaron con las sombras proyectadas de las piezas. Al parecer también se activó su sentido lúdico. A su vez, se evidenció esa corporalidad inmensa del cuerpo que debía deambular con cuidado y en busca de los objetos. El visitante se vio en la necesidad de aproximarse a ver.

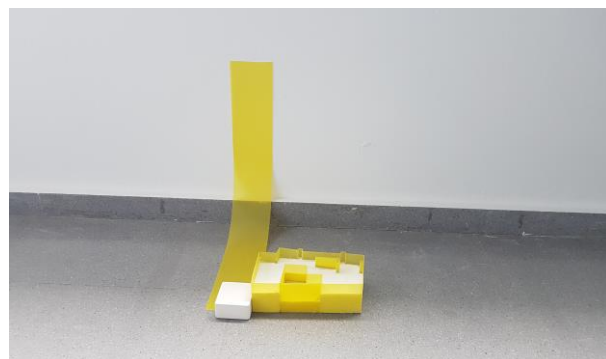
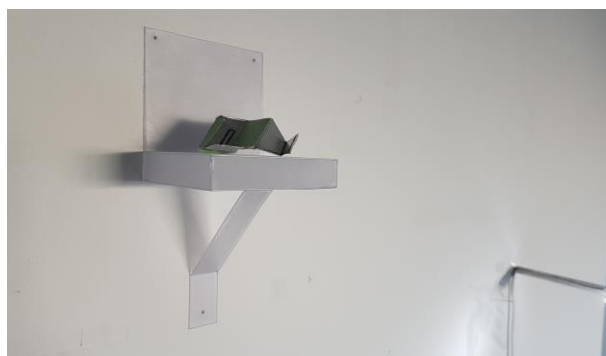
Durante este proyecto, la sala se ha convertido en un lugar permeable, el cual da cabida a que los sonidos del exterior y la luz natural entren y formen parte de todo este dispositivo.

De nuevo, en relación con la cuestión del hermetismo de la sala y su actual ambiente, es inevitable no comentar el sonido que ahora entra al interior de esta estancia. Todo el murmullo exterior de los campos que rodean la facultad y los coches, se incorpora a todo este ambiente y desde luego es algo que influye en la percepción del visitante. Así se produce un distanciamiento del solemne silencio que inunda las salas expositivas. Tampoco molestan ya los sonidos al andar.

Por último, la iluminación escogida ayuda a incrementar esa sensación de cobijo, de intimidad, en especial durante la tarde y junto con el sonido exterior se convierte en un lugar amable en el que podemos estar y observar las piezas cómodamente, como se ha señalado en diversas ocasiones, (Véase *Anexo* pp. 62-71).



Figura 95. De la instalación «Dos interiores» (2019). Pieza de aluminio, terciopelo y cobre sobre peana de escayola. Dimensiones inferiores a 3x5x5cm.



De la instalación «Dos Interiores» (2019).

Figura 96. «La cocina» (2018). Acetato y pintura acrílica, 5x3x4cm.

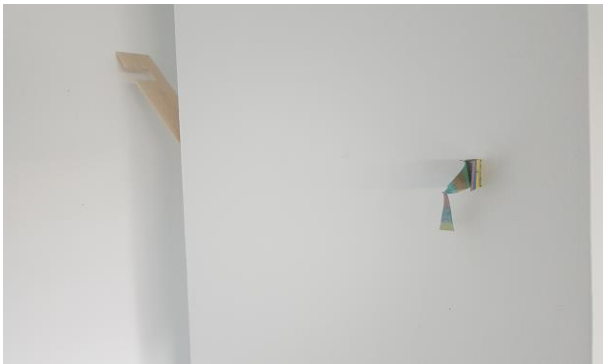
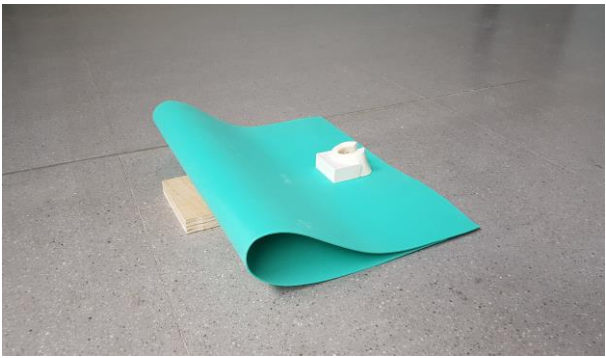
Figura 97. Pieza de escayola aluminio sobre escuadras de madera, 3x8x7cm.

Figura 98. Pieza de aluminio pintado con acrílico sobre peana de acetato lijado.

Figura 99. Pieza acolchada. Dimensiones inferiores a 15cm.

Figura 100. «Corrales y terrazas». Polipropileno y escayola, 7x23x13cm.

Figura 101. «Pasillo y recoveco» sobre peana de escayola. Aluminio lijado, 5x15x9cm.



De la instalación «Dos Interiores» (2019).

Figura 102. Detalle de la instalación.

Figura 103. Pieza hueso y escayola sobre cartulina y madera.

Figura 104. Pieza de tela encolada y cosida, 3x5x5cm.

Figura 105. Detalle de la pieza situada en el recoveco de la *Project room* A.2.11.

Figura 106. Detalle de la instalación.

Figura 107. Detalle de los cambios de iluminación provocados por la entrada de luz natural.

4.3. Entreabrir las ventanas.

La asignatura *Procesos constructivos madera y metal* constituye el último periodo. Quiero decir que gracias a esta he agregado materiales como la madera, la escayola exaduro y la cerámica.

En el primer apartado se encuentra el planteamiento y desarrollo de tres piezas en cerámica: *Udol I*, *Udol II* y *Mirillas*. Con ellas he intentado evocar el aullido del viento cuando se abren las ventanas, así como los caprichosos haces de luz al atravesarlas. Aunque estas piezas no se han finalizado, están pensadas para recibir color, pero en esta ocasión, se sustituye la posibilidad de aplicar un producto acrílico, industrial, por recuperar materiales como la cal, el azulete o la brea, presente en el paisaje arquitectónico rural valenciano. El capítulo termina con la pieza *Corrales y terrazas (2019)* nombrada en el apartado *Piezas para el espacio*. En el marco de esta asignatura, se ha realizado otra versión de la pieza, no para sustituirla ni corregirla, sino para adquirir otra edición un poco más duradera, ya que la primera, después de un tiempo, se ha deteriorado.

Compartir una arquitectura y un material. Enric Mestre.

La obra de Enric Mestre, especialmente la perteneciente a la década de los 80, me ha acompañado durante esta nueva fase del trabajo. Si bien es cierto que se ha incorporado la cerámica en este trabajo, debo decir que no pretendo ahondar en este mundo, tampoco podría y menos al nivel de Mestre, pues en los textos *Enric Mestre. Construir Formas, fingir espacios* y *Enric Mestre obra artística abierta* o en el documental *El ceramista Enric Mestre* nos permite hacernos una idea aproximada del tiempo que Mestre ha dedicado a la cerámica hasta que ha conseguido dominar la materia de forma que esta cumpla con sus objetivos, conoce perfectamente las composiciones químicas de los esmaltes, engobes y pastas que utiliza, por lo que tras infinitas pruebas es capaz de obtener una pieza tal y como la había imaginado.

Antes de conocer esta técnica mi concepción de la cerámica era la de formas orgánicas, platos y jarrones que brillan por los esmaltes empleados. Ni lo orgánico ni lo brillante tienen nada de malo, pero en relación a mis intereses, me resultaba difícil imaginar piezas cerámicas con resultados totalmente opuestos, hasta que conocí las piezas de Mestre: volúmenes rectos y aristas cortantes, colores sobrios y aterciopelados llenos de matices. Volúmenes de los que pude identificar canales de acequias, campos labrados y arquitecturas rurales típicas de las zonas de huerta valenciana, donde algunas, incluso son atravesadas por la luz. Aquí es donde realmente he conectado con su trabajo, en sus piezas reconozco ese entorno que habitamos y que nos es tan familiar, la huerta rural valenciana.

Utilizar la misma materia, me ha dejado experimentar lo complejo que es trabajar la ortogonalidad, el trabajo por planchas, la precisión de las uniones y la limpieza de los cantos y sus planos en esta disciplina. Esto es lo que ha hecho que ahora valore tantísimo su trabajo.

El motivo por el cual se ha incorporado la cerámica en esta producción no va más allá de cuestiones técnicas. Hasta la fecha el material más denso que se había empleado para realizar algunos volúmenes era la escayola, pero cuando se han comenzado a plantear nuevos diseños como las piezas huecas que más adelante se explicarán, no se podía emplear este material. Por esto, he introducido la cerámica, pues se trata de un material más plástico el cual me permite obtener formas huecas y tabiques más delgados.

A medida que he trabajado con las diversas pastas, he reparado en que la cerámica no es un material ajeno a esta producción, de algún modo, en el entorno de la casa, en ese tipo de arquitecturas rurales, encontramos el barro rojo y el blanco, tanto en elementos de construcción como los típicos ladrillos rojos como en la decoración, en los azulejos, así como en algunos utensilios culinarios.



Figura 108. De la serie «Interacción con el entorno» de Enric Mestre (2003). Gres chamotado y engobes, 23,5x24x24cm. *Enric Mestre web.*

Figura 109. De la serie «Interacción con el entorno» de Enric Mestre (1999). Gres chamotado y engobes, 28,30x27cm. *Enric Mestre web.*

Figura 110. De la serie «Arquitectura para la mirada» de Enric Mestre (1995). Gres chamotado y coloreado, 135,50x40cm. *Enric Mestre web.*

El sonido y la luz. Distancias cortas. Cerámica.

Esta vez, todavía sin haber encontrado una luz, una forma, me senté cerca de una de las ventanas del salón. El ventanal que daba al Oeste estaba abierto, pero no corría viento, así que entreabrí la ventana de mi lado y de repente comenzó a sonar el aullido que a veces silba y que a veces molesta. En realidad, es un sonido bastante familiar, pero que al fin y al cabo resulta ser un suceso que como esas luces y formas también tiene lugar en esta casa, como estas es algo normal y corriente que ocurre sin más, así que por qué no intentar reproducirlo en alguna pieza. ¿Podría hacer una pieza sonora, quiero decir, sé que existen, pero yo podría?, ¿Podría hacerla con cerámica?

Conocer los instrumentos idiófonos inicia el camino hacia mi respuesta. Los instrumentos idiófonos son aquellos que suenan cuando su propio cuerpo vibra, entre estos podemos encontrar los platillos, las castañuelas, el xilófono, así como instrumentos de percusión que no usen membranas como los udús. El udú es un instrumento hueco de origen africano el cual suele construirse en barro. Por el hecho de jugar con el sonido de lo hueco y el estar fabricado en barro comienzo a tenerlo en cuenta. Pero claro, el udú es golpeado y los que me concierne es algo que funcione con viento, algo capaz de silbar así, las vasijas silbadoras de agua de la época prehispánica en Suramérica son una propuesta más cercana a ese silbido, pero debo optar por algo técnicamente más sencillo que pueda imitar. Comienzo a contemplar el funcionamiento del silbato de barro, tanto de origen prehispánico como otros más cercanos a nuestra cultura como el siurell mallorquín o los silbatos de barro rojo que imitan el sonido de pájaros.

Tal vez, el mecanismo del silbato, podría incorporarse de alguna manera en la pieza. Así que comienzo a realizar mis propios silbatos con el fin de ver si soy capaz de construir algo sencillo en barro, que pueda sonar.



Figura 111. Silbatos prehispánicos seccionados para mostrar su interior (s.f.). *Danzas mexicanas* web.

Figura 112. «Un siurell» de Joanbanjo (2012) *Wikimedia*. CC BY-SA 3.0

La siguiente cuestión fue como incorporarlo a una pieza que además quería que tuviese la forma de la planta de la casa. El diseño externo de la pieza está claro, pero cómo unir un silbato sin romper con la ortogonalidad de las formas arquitectónicas. Después de algunas pruebas, me decido por realizar una pieza hueca con la forma de la casa que guarde en su interior un silbato. Esta pieza no debe cerrarse completamente ya que sino el sonido del silbato se ahogaría.

En cuanto al material se ha empleado cerámica, concretamente barro rojo sin chamota. Es un material sencillo con el que se suelen fabricar la mayor parte de estos silbatos tradicionales. Para el tipo de formas que he planteado en esta pieza, lo mejor es trabajar mediante planchas de barro.

Paralelamente a la pieza, se ha construido el silbato, a partir de una esfera hueca. Luego, se ha perforado para hacer el orificio de salida del viento y su respectivo bisel. Por último, se incorpora la caña de aire con un segmento alargado y hueco. El silbato se une a la pared de la pieza orientada a Levante por la que originalmente entra el viento en la casa, (Véase Anexo pp. 78-79).

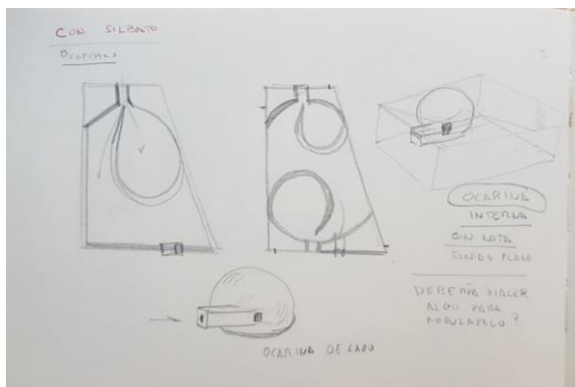
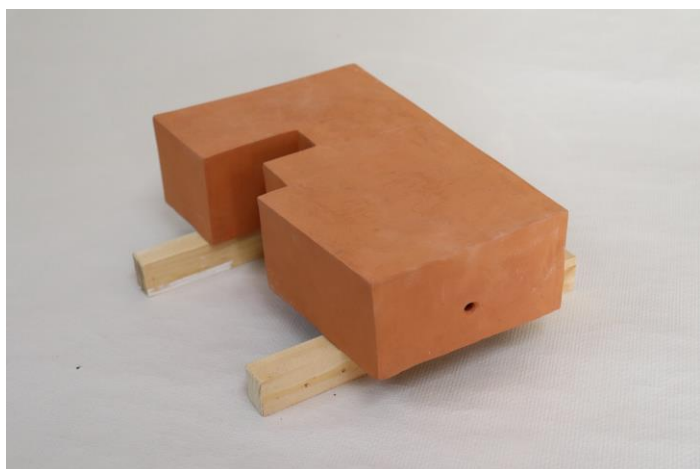
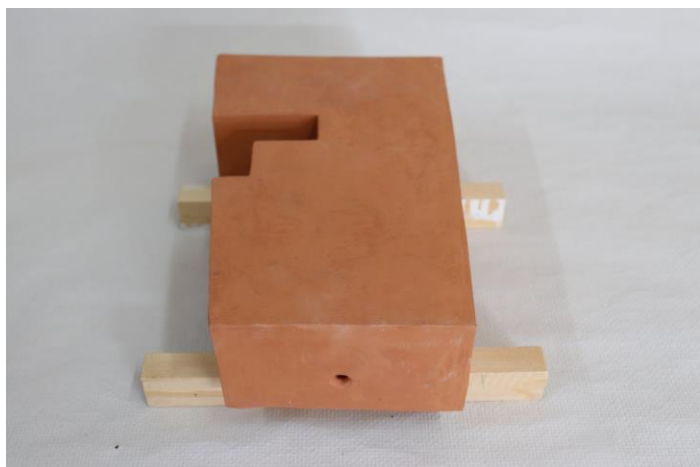


Figura 113. Esbozo de la pieza Udol I. Lápiz de grafito sobre papel Basic, A5.

Figura 114. Construcción de una esfera hueca para el silbato.

Figuras 115 y 116. Unión del silbato a la parte exterior de la pieza.



Figuras 117, 118 y 119. «Udol I» (2020).
Barro rojo cocido, 7x17x29cm.

Figura 120. Detalle.

Una vez concluida la primera pieza, comienzo a cuestionarme si hay otras soluciones para plantear una nueva pieza-silbato. *Udol I*, ya descrita, funciona y tiene la forma que quiero, pero la solución de dejarla abierta por debajo, no acaba de convencerme, así que inicio un nuevo diseño.

En esta ocasión me alejo de la solución de dos elementos unidos intentando que la pieza sea la propia caja de resonancia. Para su construcción el proceso ha sido el mismo que la pieza *Udol I*, pero ahora los orificios de aire van sobre los propios muros de la pieza. Debo señalar que, para conseguir la caja de resonancia, toda la pieza debe estar cerrada.

Por último, en lo que respecta a estas piezas: *Udol I* y *Udol II* se han cocido en un horno programado a baja temperatura.

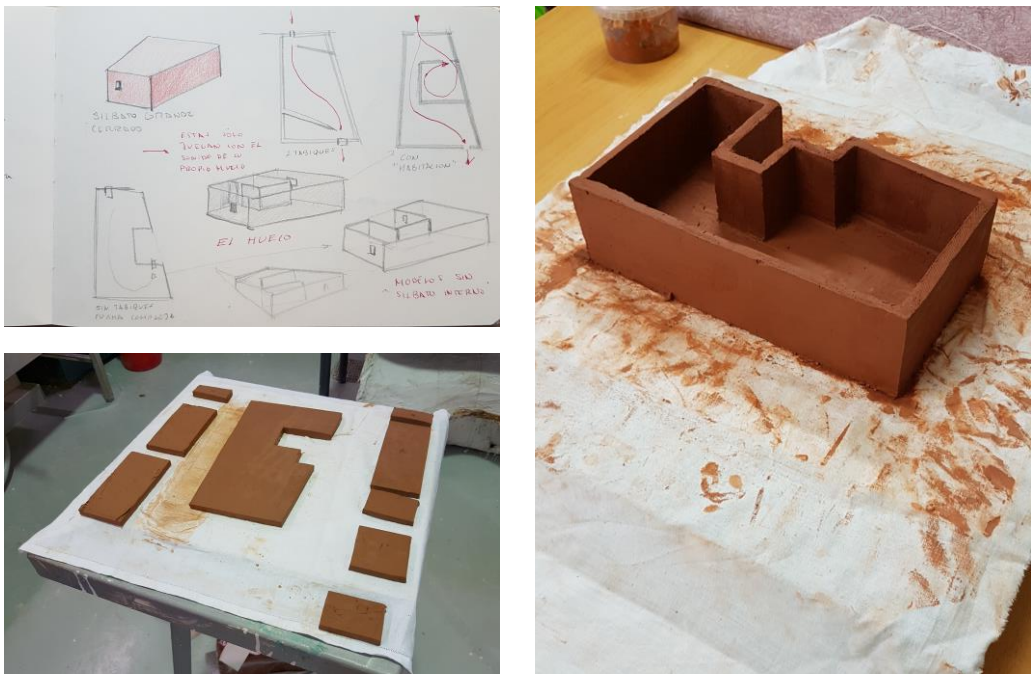
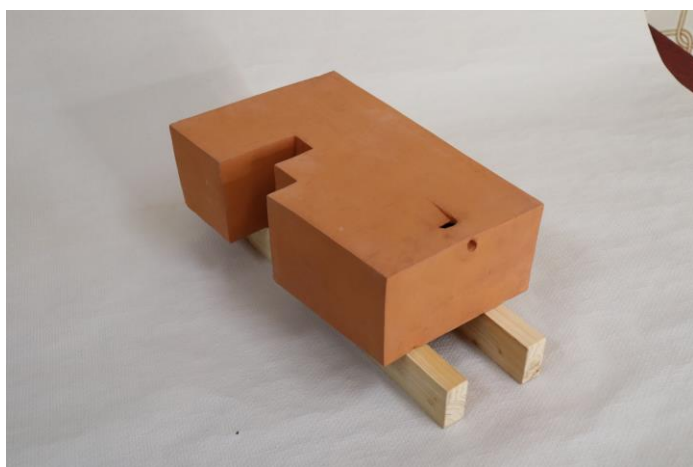
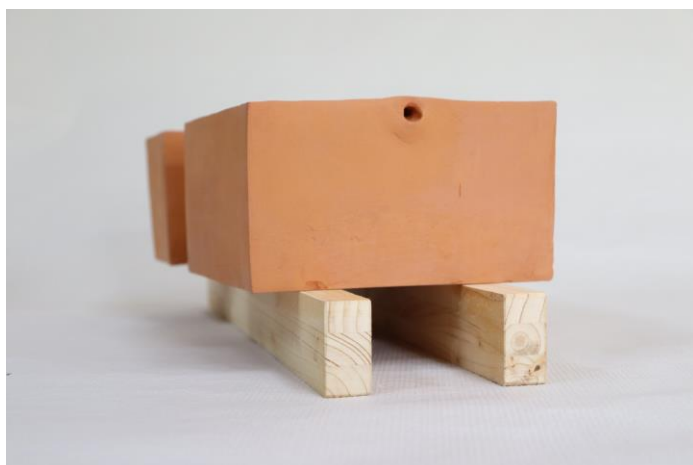


Figura 121. Esbozo del interior de Udol II. Grafito, lápices de colores y bolígrafo sobre papel Basic, A5.

Figura 122. Preparación de las planchas de barro para la construcción del volumen.

Figura 123. Resultado de la unión de las planchas.



Figuras 124, 125 y 126. «Udol II» (2020).
Barro rojo cocido, 9x17,5x27,5cm.

Figura 127. Detalle.

Como se ha mencionado en el capítulo *Describir el ruido de fondo*, la escala pequeña requiere distancias más cortas para contemplarla así que por qué no jugar con algo que de nuevo requiera proximidad. Por ello la siguiente pieza planteada gira entono a las mirillas ya que para observar a través de ellas, debemos aproximarnos mucho.

Como explica Bollnow (1969, pp. 146 y 147) las mirillas las puertas y las ventanas son elementos que conectan el interior las estancias con el exterior. Hubo un tiempo en el que las mirillas eran un recurso de seguridad: para ver si al otro lado de la puerta había peligro o no. Pero hoy, puede ser entendida como una apertura por la que mirar sin ser visto desde el cobijo de la casa, a través de las cuales disfrutar del mero placer de observar. Las mirillas, las puertas y las ventanas son elementos que convierten los hogares en estancias permeables. Son elementos mediadores entre los dos mundos. Además, la mayor parte de los fenómenos efímeros que ocupan este trabajo tienen lugar gracias a las ventanas o puertas de la casa.

¿Pero qué puedo colocar al otro lado de la mirilla? ¿Y si sustituyo la mirilla por las ventanas? Evidentemente no se puede ocupar su interior por lo que habrá que contemplarla de fuera a dentro. Quizás, podría jugar con la luz que entra por esas ventanas.

Su diseño no plantea una pieza hueca, sino que está lleno de tabiques y perforaciones con los que modular la luz que la atraviesa. Además, imita el hueco original del corral para emplearlo como un tragaluz que facilite la distribución de la luz por el interior del objeto.

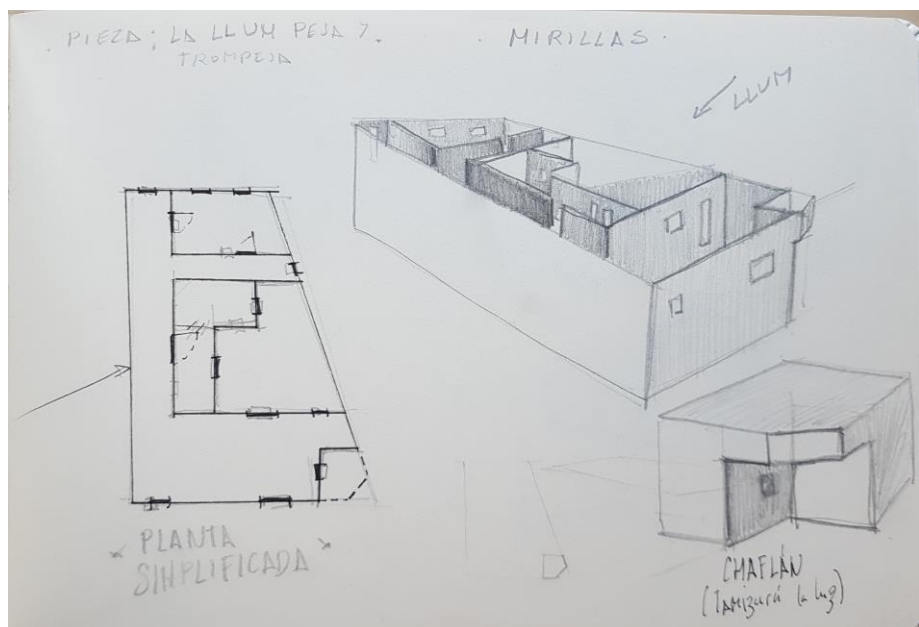


Figura 128. Esbozo del interior de Mirillas. Grafito, y bolígrafo sobre papel Basic, A5.

Respecto al material, consideramos que, si voy a trabajar con la luz y la sombra, necesito que el interior sea liso y claro, por lo que se ha elegido barro blanco sin chamota de baja temperatura.

Aunque es formalmente más compleja que *Udol I* y *Udol II*, el proceso de construcción ha sido el mismo.

Ha sido complejo mantener la ortogonalidad, en especial en los tabiques internos, algunos de los cuales han sido difíciles de trabajar por el poco espacio entre ellos. De hecho, debido a la estrechez de algunos huecos, tuve que ampliar la pieza para ganar unos 2-3cm.

Luego, conforme la pieza ha ido secando y el barro contrayendo, se han formado grietas, las cuales se han reparado o suavizado con una mezcla de vinagra y barbotina. Por último, después de lijarla, esta pieza también se ha cocido en un horno de baja temperatura, (Véase *Anexo* pp. 84-89).



Figuras 129 y 130. Proceso de construcción de los tabiques.
Figuras 131 y 132. Resultado del interior de la pieza.

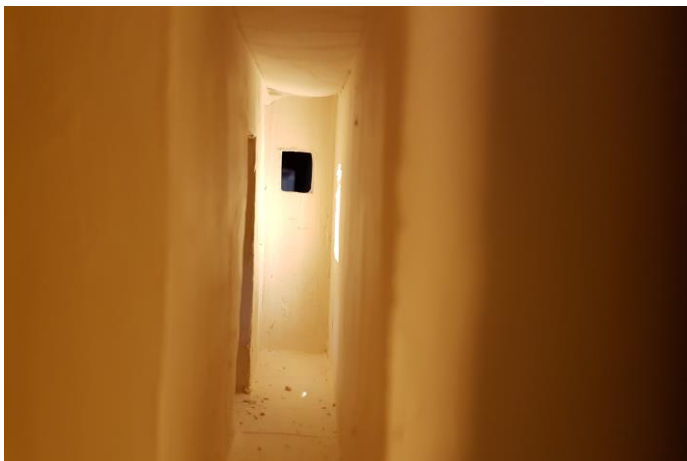
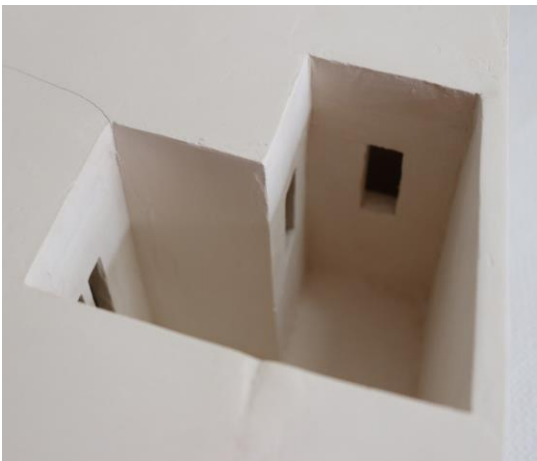
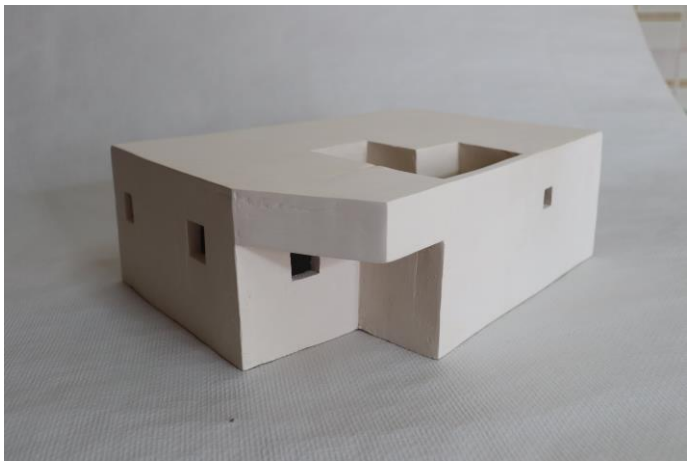
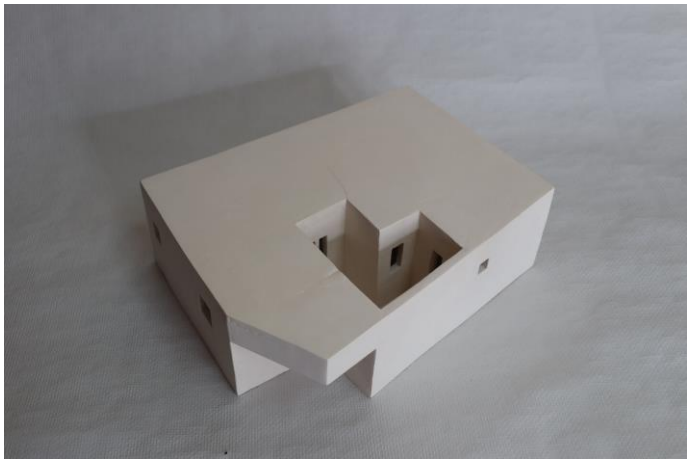


Figura. 133 y 134. «Mirillas» (2020). Barro blanco cocido, 11x24,5x30cm.
Figura 135. Detalle del interior de Mirillas.
Figura 136. Detalle.

No es sólo color. El porqué de un material.

Udol I, *Udol II* y *Mirillas*, ya están cocidas, pero todavía no están terminadas.

Como me gustaría darles algo de color he decidido trabajar con los mismos materiales que solían emplearse en las zonas rurales para dar color y proteger las viviendas como: la cal, el azulete, la brea o pigmentos de color albero y almagra. Ayudarme de estos materiales en vez de pinturas industriales o algún tipo de esmalte, no sólo enriquecerá la pieza formalmente, sino que también será capaz de aportar información a cerca del lugar en el que trabajo. Los siguientes elementos conforman el código de color del paisaje rural valenciano.

El blanco será cal, una cal rebajada y aplicada por capas finas.

El azul será azulete o “blavet”, se emplea tanto para teñir textil como para pintar paredes. Este color, recuerda a los zócalos y a los huecos de las carpinterías de las barracas.

El negro será brea, la cual se utiliza para impermeabilizar el exterior de los muros. Las paredes que se orientan al norte suelen estar pintadas con este material, ya que al ser la cara más húmeda, la brea o el alquitrán ejercen de capa antihumedad. Esta se pretende fabricar con resina de colofonia en vez de utilizar brea asfáltica.

Los alberos y almagras con los pigmentos tradicionales. Son colores que provocan que las casas se mimeticen con la tierra, con el entorno.

Debido al estado de cuarentena el proceso se ha visto truncado y las piezas no han recibido estos colores.



Figura 137. Materiales para elaborar algunos de los colores típicos en la arquitectura rural valenciana.

Corrales y terrazas. Escayola y madera.

Durante este tiempo en los talleres, he decido realizar otra pieza como *Corrales y terrazas (2019)*. Al igual que la anterior, la pieza actual gira en torno al color de la luz en los pasillos, una luz cálida que tiene lugar por el color de las paredes que la envuelven: el amarillo. En la primera ocasión, traté de imitar este suceso empleando-un polipropileno translúcido del mismo color cuya forma servía de contención para la escayola que formaba su suelo, su base. Pero con el tiempo la escayola se ha secado y el plástico se ha desprendido de esta. Como solución se han unido ambos materiales con alfileres. Por consiguiente, he decidido volver a plantearla, pero esta vez ayudándome de un molde de madera y utilizando una escayola más duradera que la de construcción, el exaduro blanco.

En esta segunda pieza, el molde tiene la misma importancia que el objeto de escayola. Este se ha realizado con maderas y listones reciclados, los cuales han sido lijados y cortados al tamaño necesario.

Antes de continuar con el proceso de encolado y fijación de los listones, era necesario realizar el vertido de escayola. Para ello basta con mantener el molde engatado, de este modo, el desmoldado resulta mucho más fácil. Para finalizar y asegurar la durabilidad de este componente se han encolado y mechonado todas sus uniones, (Véase *Anexo* pp. 92-95).

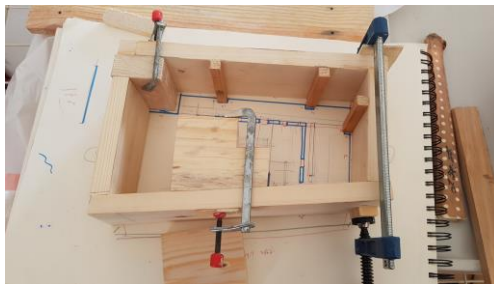


Figura 138. Construcción del molde.

Figura 139. Proceso de unión de las partes del molde con mechones y cola.

Figura 140. Molde (2020). Madera de pino encolada, 8x25x16cm.

Figura 141. Resultado de la escayola.

Tras el desmoldeado, la pieza requiere color y para ello también se ha utilizado el polipropileno amarillo. No obstante, no puede incorporarse igual que en la primera *Corrales y terrazas* ya que ahora el plástico no es el propio molde, sino algo añadido después de verter la escayola.

Pero cómo unir dicho plástico a la escayola, pues bien, se han realizado varias pruebas hasta dar con la idónea: elaborar una especie de piel o camisa que entre ajustada a la pieza y que la envuelva. Para esta tarea, se han probado algunos sistemas con pestañas, para unir el plástico a la escayola. Sin embargo, las pestañas hechas con el mismo plástico no eran lo suficientemente rígidas como para tensarse y soportar enguidas alrededor del bloque de escayola.

Seguidamente, probé algo más sencillo ayudándome de alfileres con los que fijar el plástico a la escayola, esto, resultó totalmente inviable, ya que esta segunda es exaduro cuya superficie impide que las agujas puedan clavarse en ella.

A pesar de que la idea inicial era huir de pegamentos u otros elementos de unión que no fueran el propio plástico o la escayola, debido a que el uso de colas degrada al polímero y que el resto de pruebas no han funcionado, se ha reconsiderado aplicar una cinta ancha de doble cara para obtener una unión limpia y eficaz.

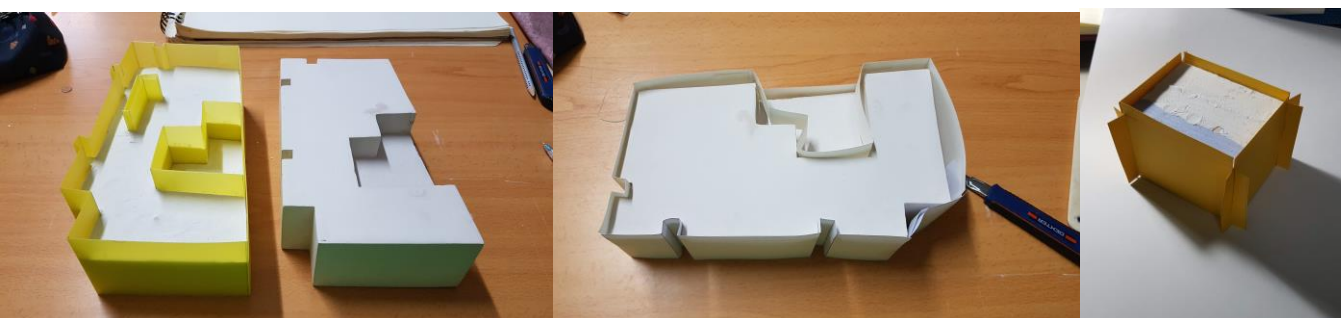


Figura 142. Comparación de las piezas «Corrales y terrazas».

Figura 143. Prueba para elaborar una plantilla.

Figura 144. Prueba de unión de la camisa por ensamblaje de pestañas.

Para poder extraer las medidas exactas de la escayola se ha realizado algunas plantillas. La dificultad de esta tarea reside en que la pieza de escayola no es perfectamente recta ni ortogonal, así que, si hay algunas diferencias entre ambos, aunque sea mínima, resulta imposible que la cobertura plástica encaje bien.

Como último recurso, ya que estoy confeccionando una especie de camisa, por qué no elaborar un patrón sobre la misma pieza, de este modo no han de trasladarse medidas y se reduce el riesgo de que varíen las formas. Con papel de seda, se ha empapelado todo el perímetro del bloque de escayola, cabe señalar que se ha elegido este tipo de papel por su poco gramaje y su flexibilidad, no obstante, es un material delicado, por lo que se ha forrado con cinta adhesiva para fijarlo a la superficie de la pieza y para reforzar el propio patrón.

Una vez recubierta toda la pieza con papel y cinta, se han retirado del modelo de escayola y remarcado las aristas sobre dicho patrón. A continuación, esta piel de papel se ha calcado sobre una lámina del polipropileno amarillo, obteniendo una única pieza de plástico, así sólo hay un único punto de cierre en todo el perímetro de la pieza.

Finalmente, se unen ambos elementos con la cinta de doble cara anteriormente mencionada, (Véase *Anexo* pp. 98-101).

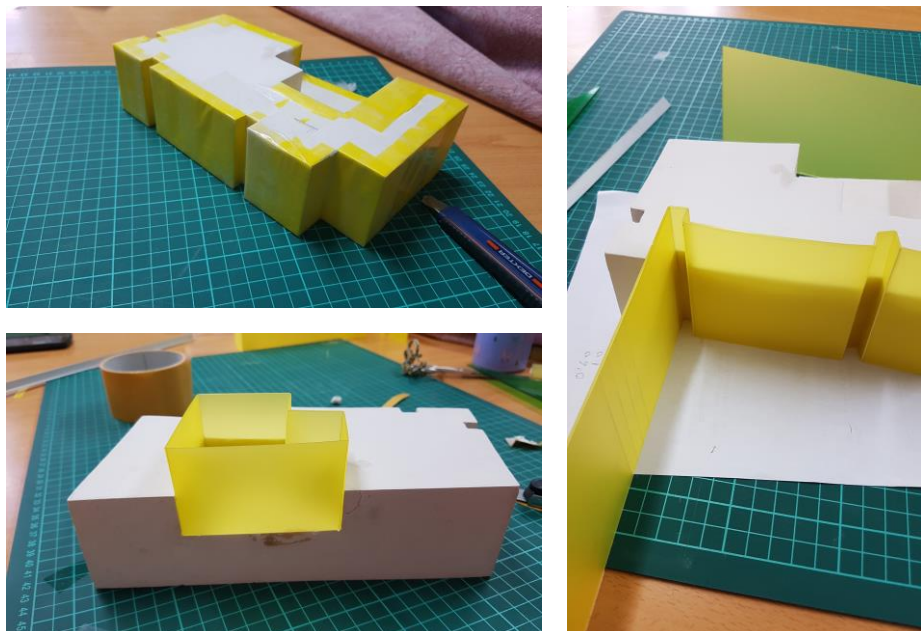
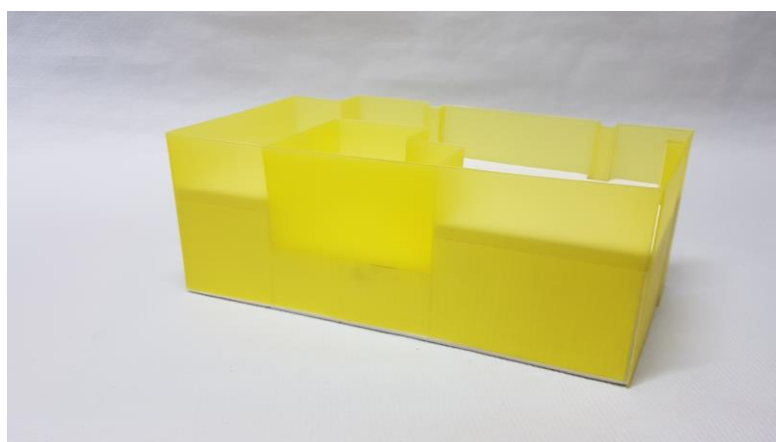
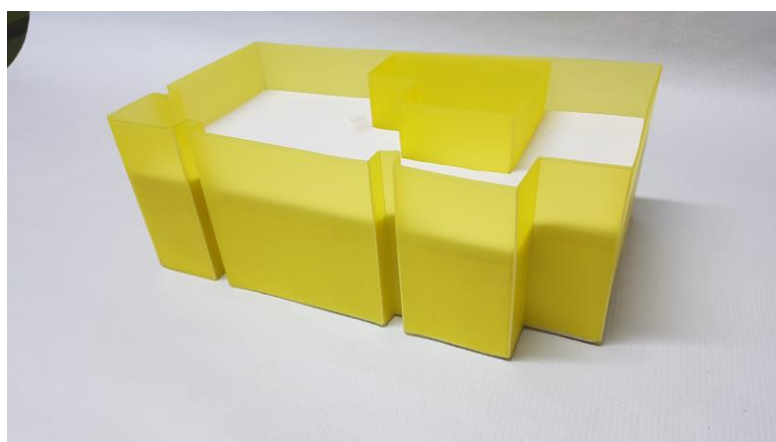
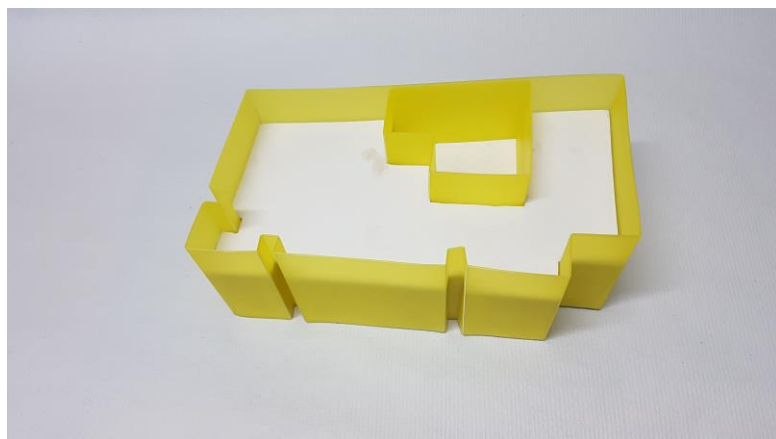


Figura 145. Confección del patrón sobre «Corrales y terrazas II». Papel de seda y cinta adhesiva.

Figuras 146 y 147. Proceso del acople de la camisa de polipropileno sobre la escayola.



Figuras 148, 149 y 150. «Corrales y terrazas» (2020). Polipropileno y exaduro, 8,5x22x13cm.

5. CONCLUSIONES



Revisando los objetivos que se establecieron al inicio de proyecto, podemos concluir con carácter general, que hemos llegado a desarrollar en gran medida las metas propuestas. El primer objetivo de este proyecto consistía en construir un conjunto de piezas que consiguieran dar forma de algún modo a ciertos acontecimientos cotidianos, imágenes efímeras generadas a causa de alguna luz que se filtra por una ventana, el silbido del viento atravesando un resquicio, etc. Para realizar este proyecto decidí escuchar y ver lo que ocurría dentro de la casa de mi familia. Ciertamente los primeros trabajos no resultaron totalmente de nuestro agrado; fue en *Mirillas, Corrales y terrazas*, o las piezas de viento, donde conseguimos acercarnos más a esa idea que reside en nuestra intuición. Los resultados de este grupo de propuestas también responden al segundo objetivo, en el que queríamos obtener una semejanza arquitectónica y una identificación de los materiales, en definitiva, conseguir una analogía formal con los espacios de la casa.

Toda la información adquirida ha resultado crucial para asentar y concretar los fundamentos y desarrollo del proyecto. Respecto al objetivo de definir que son los elementos efímeros y espaciales, nombrarlos como ruido de fondo, ha proporcionado una imagen sugerente. A pesar de no haber encontrado una definición exacta he comprendido en qué consiste todo ese ruido compuesto por luces, sombras o sonidos determinados por el espacio envolvente, como también los motivos por los que me fijo en ellos. Por otro lado, durante la redacción del texto a cerca de la miniatura, he asimilado que no hay escalas más importantes que otras, pero sí escalas que requieren más tiempo que otras para ser observadas, en especial todo lo que es más pequeño que el ser humano.

Queremos resaltar la conveniencia e importancia de los escritos de Bachelard a cerca de la miniatura para establecer una relación entre la escala y el tiempo, ya que me han ayudado no sólo eliminar mi inseguridad al trabajar con estas escalas, sino que he aprendido lo que implica trabajar con ellas y de qué modo influyen en el espectador que las observa. Personalmente trabajar con lo pequeño, con lo que no se extiende más allá del espacio que hay entre las manos es algo habitual en mis procesos de trabajo, para mí es una manera más de pensar o reflexionar.

Con este proyecto, he podido comprobar, que se puede extraer todas esas formas de la mesa trabajo para integrarlas en un espacio ajeno, para que, además, puedan ser contempladas y en muchas ocasiones disfrutadas de la misma forma que suelo hacer cuando las construyo: contemplándolas muy de cerca. Por lo tanto, los objetivos relacionados con la cuestión de la escala y su observación se han conseguido positivamente, de este modo, lo que comenzó como una dificultad, se ha convertido en el signo de identidad de este proyecto.

En lo que refiere a la consecución de los objetivos específicos, tanto la participación en PAM19!, como haber cursado la asignatura de instalaciones, ha permitido comprender lo que supone una instalación. Pese a la complejidad y posibilidades de la disciplina considero que se ha generado un dispositivo que vincula al espectador con el espacio y con las piezas. Durante este periodo he aprendido a pensar en, y para el espacio.

La luz natural combinada con la iluminación de los focos, tenían como objetivo crear un entorno mínimo y agradable. No sé con exactitud si resultaba confortable para el espectador, pero algunos, al entrar en la instalación, aminoraron su paso para acercarse y mirar.

Con la propuesta instalativa finaliza el primer curso del master, pero no por ello se pone fin al proyecto. Este segundo curso (2019-2020) estaba programado para ampliar la parte práctica, para diseñar nuevas piezas y trabajar con técnicas y materiales diferentes a los del curso anterior. Se han conseguido piezas más perdurables que las fabricadas con plástico o papel. Aunque responden a algunos de los objetivos establecidos, no se han podido confeccionar piezas metálicas.

Si bien *Udol I*, *Udol II* y *Mirillas* son un poco más grandes que las piezas anteriores, todavía demandan distancias cortas. Hay que aproximarse mucho a las piezas silbato para hacerlas sonar, como también para poder observar lo que ocurre en el interior de *Mirillas*.

Aunque suenan, el sonido de las piezas de viento no es perfecto, ya que al cocerlas han contraído su tamaño y en consecuencia también se han estrechado las cavidades y orificios para el aire, por este motivo el sonido inicial varía con el resultado. Este suceso se debe a mi inexperiencia con la técnica, por lo que no descarto realizar futuras pruebas.

Como ya se ha mencionado, estas últimas piezas están por terminar, Pero se han hecho distintas pruebas sobre cómo aplicar la cal para conseguir el resultado más liso y homogéneo. Por otro lado, para la aplicación de la brea, se está buscando algún secativo con el que mezclarlo y acelerar su secado. Actualmente, estamos indagando la mejor manera de aplicar estos componentes.

Por último, en lo que respecta a los materiales, la segunda pieza *Corrales y Terrazas* es más perdurable que la primera versión ya que el tipo de escayola es mucho más dura, más resistente. También las características de durabilidad y a la vez de fragilidad de las cerámicas han aportado nuevos matices, por lo que el objetivo de trabajar con materiales más duraderos e incorporarlos a la poética de las piezas se ha alcanzado.

Para finalizar quiero manifestar que el máster ha supuesto un camino de aprendizaje relevante, del que quiero destacar el valor de las asignaturas cursadas y los referentes e información recopilada, sin los cuales este trabajo no se hubiera materializado. Este proyecto ha desbloqueado caminos por los que ahora continuar trabajando y poniendo en práctica las técnicas y conocimientos adquiridos.

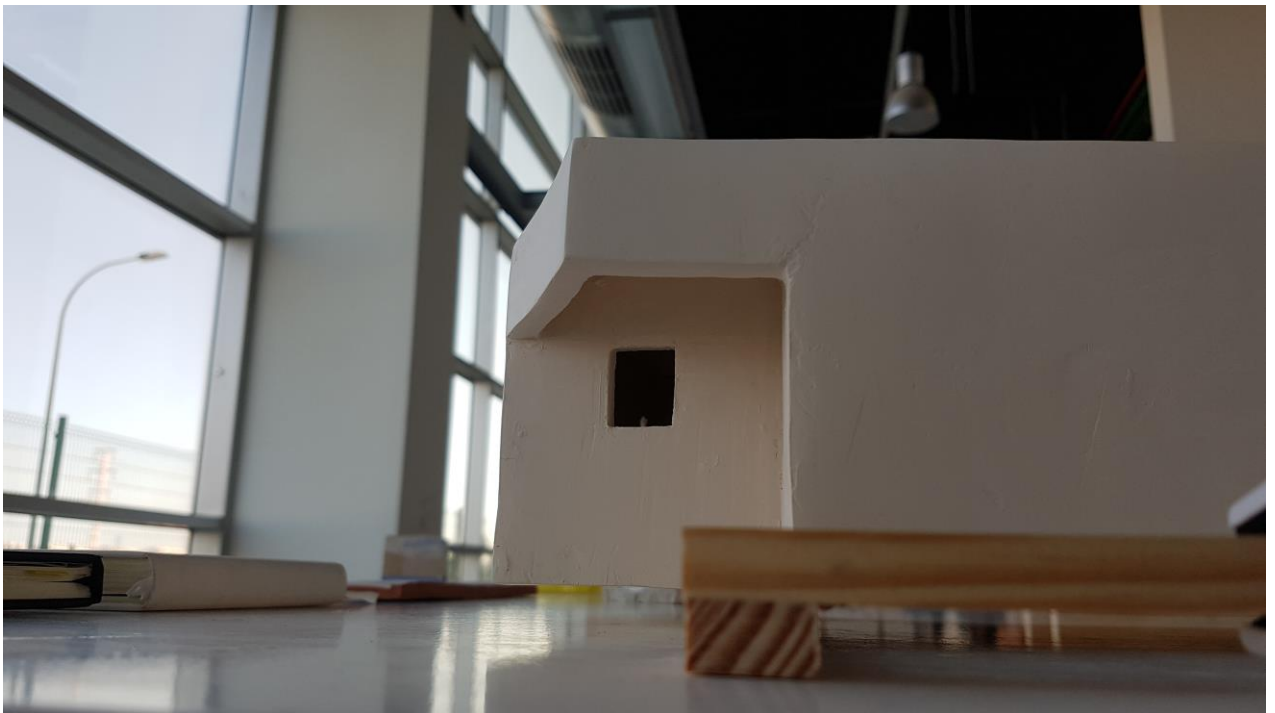


Figura 151. Vista de «Mirillas».

6. BIBLIOGRAFÍA

- Albert-Birot, P. (Eds.) (1927) *Poèmes a l'autre moi*. [Poemas al otro yo]. París: Editions Jean Budry.
- Augé, M. (2015). Conversación con Marc Augé por Ester Giménez Beltrán. V Seminario de Arquitectura y Pensamiento. Giménez, E. y Lacalle, C. (ed.) *Los lugares del futuro: Encuentro con Marc Augé* (1ªed., p.100-104) Valencia: General de ediciones de arquitectura, colección Línea de Fuga.
- Bachelard, G. (1957) *La poética del espacio* (Traductor Champourcin, E.), (4ª reimpresión y 1ªed.). Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina, S.A.
- Bloomer, k. y Moore, C. con una aportación de Yudell, R. (1982). *Cuerpo, memoria y arquitectura: Introducción al diseño arquitectónico*. Madrid: H. Blume.
- Bollnow, Friedrich, O. (1969). *Hombre y espacio* (Traductor López de Aisai, J.). Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Boluda, D. (2013). *El hueso. Un recurso en el arte contemporáneo* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes San Carlos, Valencia, España.
- Bordils, X., Seva, S. Prólogo de Lenclos, J. (1998). *El color en la arquitectura rural valenciana*. Valencia: Fundación Bancaja.
- D.K. Ching, F. (2010). *Arquitectura, forma, espacio y orden* (3ª ed. rev. y act.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gómez, P. y Carretero E. (2012). El ceramista: Enric Mestre. *Los oficios de la cultura* (Documental). Recuperado de : <https://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-ceramista-enric-mestre/1376288/>
- Kundera, M. (1995). *La Lentitud*. Barcelona: Tusquets.
- Maderuelo, J. (2010). *Pablo Palazuelo. El plano extendido*. Madrid: Abada editores.
- Mestre, E. Cuquellera, J. Lis, A. De la Calle, R. Pérez, J. Coullery, Mª T. Nievergelt, F. Muñoz, M. (dir.) (1999). *Enric Mestre. Construir Formes, Fingir espais* (Exposición). Sala Parpalló. Diputació de València: Institució Alfons el Magnànim.
- Mestre, E. De la Calle, R. Corredor, J. Pérez, C. Nievergelt, F. y Ibáñez, G. (coord.) (2008). *Enric Mestre: vint peces per a un museu* (Exposición). Centre del Carme, Valencia: Consorci de Museus, Generalitat Valenciana.
- Miodownik, M. (2017). *Cosas y materiales. La magia de los objetos que nos rodean* (Traductor Suras, P.), (1ª ed.). Madrid: Turner.
- Moholy-Nagy, L. y Motherwell, R. (dir.) (1947). *The new vision and abstract of an artist* [La nueva visión y resumen de un artista]. (4ªed.). Wittenborn, Schultz, Inc; New York: The documents of modern art.
- Monteagudo, E. (2002). *Enric Mestre. Obra artística abierta*. Sala Parpalló, Diputació de València: Institució Alfons el Magnànim.
- Monteys, X. y Fuertes, P. (2001). *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morris, R. (1966). Notes on Sculpture [Notas sobre escultura]. *ArtForum International Magazine*, 4 (6), 42-44.

- O'Doerthy, B. Fuentes, J. (dir.) Carrasco, B. (sub.dir.) y Flores, A. (coord.), (2011). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo* (Traductor Peñate, L.). Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Pallasmaa, J. (2018). *Esencias* (Traductor Muro, C.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Perec, G. (1973). *“Approches de quoi?” Cause commune, n°5 [Aproximaciones a qué? Causa común]*. Redel, E. (Coord.) *Lo infraordinario* (Traductor Cebrián, M.) (1ª ed.), (p. 3-4). Madrid: Impedimenta.
- Perec, G. (1974). *Especies de espacios* (Traductor Camerero, J.), (2ªed.). Barcelona: Montesinos.
- Rey, J. M. del, Simón, E. y Vento, E.(coord.), (1998). *Arquitectura rural valenciana. Tipos de casas y análisis de su arquitectura*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de cultura, educació i ciència. Direcció General de Patrimoni Artístic.
- Sotelo, G. (2015). *Análisis de la geometría de Pablo Palazuelo desde la visión del arquitecto*. (Tesis doctoral) Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Superior de Arquitectura. Madrid.
- Sotelo, G. (2017). Pablo Palazuelo. Espacio plegado. *Archivo Español de Arte*, 90 (357), 67-81; doi: 10.3989/aearte.2017.05.
- Fuji, T. (2016). *Kōji Enokura* (Nota de prensa). Nueva York: Galería Taka Ishii. Recuperado de: <https://www.takaishiigallery.com/en/archives/17339/>
- Turrell, J. (2000). *The Thingness of light* [La cosidad de la luz]. (p. 1-2). Blacksburg: Architecture Editions.
- Úbeda Blanco, M. (2002) *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico* (Tesis doctoral) Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este. Demarcación de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.
- Valles, J. (1879). *L'enfant* [El niño]. Francia: Charpentier.

Bibliografía de imágenes:

- Beni, G. (2015). Is it by Mistake or Design? [Imagen digital].
Recuperado de <http://www.fondazionegiuliani.org/tag/pedro-barateiro/>
- Casero, A. (s.f.) Ascendente de Pablo Palazuelo [Imagen digital].
Recuperado de <https://www.fundacionpablopalazuelo.es/fondo-coleccion/escultura/ascendente/>
- Contrarrelieve de Vladimir Tatlin [Imagen digital], (1914). Recuperado de https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrrelef_1914/index.php?lang=en
- De la mano, M. y Tomás, C. (2016). Tindaya al cubo [Imagen digital]. Recuperado de <https://www.rtve.es/fotogalerias/escarabajo-verde-tindaya-cubo/177675/representacion-grafica-del-proyecto-chillida-tindaya/7/>
- Double Loop, de László Moholy Nagy [Imagen digital], (s.f.).
Recuperado de <https://moholy-nagy.org/art-database-gallery/>
- Enokura, K. (1972) Symptom - Column, Body (P.W. series) [Fotografía].
Recuperado de <https://www.artic.edu/artworks/222011/symptom-column-body-p-w-series>

Enokura, K. (1974). P.W.-No.35. [Fotografía].

Recuperado de <https://www.simonleegallery.com/exhibitions/56/works/artworks6541/>

Enric Mestre (2003). De la serie Interacción con el entorno [Imagen digital].

Recuperado de <http://enricmestre.com/interaccion-con-el-entorno/>

Enric Mestre (1999). De la serie Interacción con el entorno [Imagen digital].

Recuperado de <http://enricmestre.com/interaccion-con-el-entorno/>

Enric Mestre (1995). De la serie Arquitectura para la mirada [Imagen digital].

Recuperado de <http://enricmestre.com/arquitectura-para-la-mirada/>

Feliz de Pello Irazu [Imagen digital] (s.f.).

Recuperado de <https://pelloirazu.guggenheim-bilbao.eus/images/feliz>

Joanbanjo (2012) Un siurell [Imagen digital]. Recuperado de

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=siurell&title=Special:Search&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Un_siurell.JPG

Kabakov, E. (1988). The collector [Imagen digital].

Recuperado de <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-collector>

Modulador luz-espacio, de László Moholy Nagy [Imagen digital], (s.f.).

Recuperado de <http://www.moholy-nagy.org>.

Moholy Nagy, L. (1930). Modulador, luz-espacio. a.k.a. Light Prop for an Electric Stage [Fotografía].

Recuperado de <http://www.moholy-nagy.org>.

Moholy, L. [Lucía] (1931). Diseño de escenografía para Madama Butterfly [Fotografía].

Recuperado de <http://www.moholy-nagy.org>.

Piedra iluminada y piedra sin iluminar [Imagen digital] (2012).

Recuperado de <http://www.kurimanzutto.com/artists/wilfredo-prieto>

Silbato prehispánico seccionado para mostrar el mecanismo [Imagen digital] (s.f.). Recuperado de

<https://www.danzasmexicanas.com/introduccion-a-los-cantadores-mexicanos-de-barro/>

Sombras de Christian Boltanski [Imagen digital] (2015).

Recuperado de <http://www.diariodemarratxi.com/christian-boltanski-llena-de-sombras-la-llotja/>

Sotelo, G. (s.f). Envuelto de Pablo Palazuelo [Imagen digital].

Recuperado de <https://www.fundacionpablopalazuelo.es/fondo-coleccion/escultura/envuelto/>

Sotelo, G. (s.f). Lauda IX de Pablo Palazuelo [Imagen digital].

Recuperado de <https://www.fundacionpablopalazuelo.es/fondo-coleccion/escultura/lauda-ix/>

Stella, F. (1966). Effingham II [Imagen digital].

Recuperado de <https://whitney.org/Exhibitions/FrankStella>

Stella, F. (1971) Oldesk [Imagen digital].

Recuperado de http://spruethmagers.com/artists/frank_stella@@viewq2

Takahashi, K. (2017) STORY & MEMORY (P.W.-No.119) de Koji Enokura [Fotografía].

Recuperado de <https://www.takaishiiigallery.com/en/archives/22538/>

The Weather Project de Olafur Eliasson [Imagen digital] (2003-2004).

Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project>

Una. El pródigo (E. L.) de Txonim Badiola [Imagen digital] (s.f.).

Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/prodigo-e-l>

White, J. (2014). Intervention No. 1 [Imagen digital].

Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Intervention_No._1,_1987.jpg

Índice de imágenes

Figura 1. «Cuando llueve», de la serie «3.44MB» (2018). Impresión láser sobre papel japon. 105x175cm.

Figura 2. De la serie «El paisaje invisible» (2019). Impresión láser sobre acetato. Medidas inferiores a 6cm.

Figuras 3 y 4. Ruido de fondo. Esquinas, color y luz.

Figura 5. Dibujo del pasillo. Lápiz de grafito sobre papel Basic, A5.

Figura 6. Ruido de fondo. Haz de luz. En casa.

Figura 7. Detalle de «Mirillas».

Figura 8. Detalle, interior de «Mirillas» (2020).

Figura 9. El pasillo de mi casa.

Figura 10. Dibujo de la casa y sus colores. Lápices de colores, grafito y bolígrafo sobre papel Basic, A5.

Figura 11. Plantilla para una pieza de acetato. Bolígrafo sobre papel vegetal, A5.

Figura 12. Detalle de la pieza de terciopelo y loneta.

Figura 13. «Intervention No. 1», Kōji Enokura (1987), 248,05x333,3x30cm, algodón, acrílico y madera. De Joshua White (2014), *Wikimedia commons*. Estate of Kōji Enokura y Blum & Poe. LicenciaCC.4.0.

Figura 14. «P.W.-No.35.» Kōji Enokura (1974) Impresión sobre gelatina de plata, 52,5x42,5cm. © 2020 Simon Lee.

Figura 15. «Story & Memory (P.W.-No.119)» Koji Enokura (1994) Impresión en gelatina de plata 28x35,4cm. De Kenji Takahashi (2017), *Taka Ishii Gallery*, Tokyo. © 2003-2020 Taka Ishii Gallery.

Figura 16. «Symptom - Column, Body (P.W. series)», Kōji Enokura (1972) Impresión en gelatina de plata 44,5x56cm. *Art institute of Chicago*. Photography Gala Fund, Licencia CC.0.

Figura 17. «Effingham II» Frank Stella (1966) Acrílico sobre tabla, 323,9x335,3x10,2cm. *The Glass House, A Site of the National Trust for Historic Preservation*. © 2015 Frank Stella/Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 18. «Oldesk, de la serie: Polish Villagers» Frank Stella (1971) Técnica mixta sobre tabla, 228,6x335,3cm. *Sprüth Magers*. © 2016 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 19. «Ascendente» Pablo Palazuelo (1954) Bronce, 17x12x11,2cm. Fotografía de Álex Casero. *Fundación Pablo Palazuelo*. Copyright © 2019 Fundación Pablo Palazuelo

Figura 20. «Lauda IX» Pablo Palazuelo (1989), Acero corten, 174x380x85cm. Fotografía de Gonzalo Sotelo. *Fundación Pablo Palazuelo*. Copyright © 2019 Fundación Pablo Palazuelo.

Figura 21. «Envuelto» Pablo Palazuelo (c. 1994) Acero inoxidable, 65x45x37cm. Fotografía de Gonzalo Sotelo. *Fundación Pablo Palazuelo*. Copyright © 2019 Fundación Pablo Palazuelo.

Figura 22. «Double Loop» László Moholy Nagy (1946) Plexiglás, 45,5x34,4x38cm. *Moholy-Nagy Foundation*. © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

Figura 23. «Modulador, luz-espacio» László Moholy Nagy (1930) Metal, plástico, cristal, pintura y madera con motor eléctrico, 151x70x70cm. *Moholy-Nagy Foundation*. © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

Figura 24. «Modulador, luz-espacio. a.k.a. Light Prop for an Electric Stage» László Moholy Nagy (1930), impresión en gelatina de plata. 11x16,5cm. *Moholy-Nagy Foundation*. © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

Figura 25. «Diseño de escenografía para *Madama Butterfly*» Lucia Moholy (1931), impresión en gelatina de plata. 11,2x16,5cm. *Moholy-Nagy Foundation*. © 2020 The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

Figura 26. «Una. El pródigo (E. L.)» Txonim Badiola (1993). Madera, Laminado de plástico y silla. 375x185x240cm. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, web. Licencia CC 4.0. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Figura 27.** «Feliz» Pello Irazu (1988). Construcción en acero y óleo, 22x22x14cm. *Guggenheim Bilbao*, web. © VEGAP, Bilbao, 2017.
- Figura 28.** «Is it by Mistake or Design?» de Pedro Barateiro (2015). Fotografía de Giorgio Beni. *Fundazione Giuliani*, web.
- Figura 29.** «26» de Richard Tuttle (2016). Instalación. *Peace Gallery*, web. © Peace Gallery.
- Figura 30.** «Pieza de la exposición Miramar» de David Bestué (2019) Resina y polvo. *Espai Pols*. Fotografía de Carmen Gimeno.
- Figura 31.** «Contrarrelieve» de Vladimir Tatlin (1914) Hierro, cobre, madera, cables, 71x118cm. *The Virtual Russian Museum*. © Russian Museum Diseño y desarrollo – "Museum Plus" Contenido– "The Virtual Russian Museum".
- Figura 32.** «Sombras» de Christian Boltanski (2015). Instalación. *Lonja de Mallorca*.
- Figura 33.** «The collector» de Ilya Kabakov (1988). Fotografía de Emilia Kabakov. *Kabakov Web*. © 2019 Ilya & Emilia Kabakov
- Figura 34.** «The weather project» de Olafur Eliasson (2003-2004). *Tate Modern*, web. © Tate, London [2020]
- Figura 35.** «Piedra iluminada y piedra sin iluminar» de Wilfredo Prieto (2012). Piedras y luz, dimensiones variables. *Kurimanzutto*, web. © 2020 kurimanzutto © 2020 Copyright Wilfredo Prieto.
- Figura 36.** Representación gráfica del proyecto de Chillida en Tindaya, fotograma, «Tindaya al cubo» documental de Mario de la mano y Cesc Tomás (2016). El escarabajo verde, rtve. © Corporación de Radio y Televisión Española 2020.
- Figura 37.** Detalle de la pieza de DM forrado con loneta.
- Figura 38.** Esbozo para «Pasillo I» (2018).Grafito sobre papel Basic, A3.
- Figura 39.** «Pasillo I» (2018). Óleo sobre tabla, 28x23cm.
- Figura 40.** «Pasillo II» (2018). Óleo sobre tabla, 23x15cm.
- Figura 41.** Pieza de papel vegetal (2018). Dimensiones inferiores a 10x10x10cm.
- Figura 42.** Pieza de papel vegetal y plástico (2018). Dimensiones inferiores a 10x10x10cm.
- Figura 43.** Pieza de papel Hahnemühle 230gr. (2018). Dimensiones inferiores a 10x10cm
- Figura 44.** Pieza de papel vegetal y lápiz de grafito (2018). Inclusión de la sombra. Dimensiones inferiores a 10x10x10cm.
- Figura 45.** «La cocina» (2018) Acetato y pintura acrílica, 5x3x4cm.
- Figura 46.** Detalle de la sombra proyectada.
- Figura 47.** Pieza de acetato(2018) Acetato, dimensiones inferiores a 6x6x6cm..
- Figura 48.** Detalle de sombras proyectadas por papel vegetal y acetato.
- Figura 49.** Esbozo (2018) Bolígrafo sobre papel Basic, A5.
- Figuras 50 y 51.** Proceso de plegado: Desde la lámina al 3d.
- Figura 52.** Pieza de aluminio pintado con acrílico (2018), dimensiones inferiores a 5x5x5cm.
- Figura 53.** Pieza de latón pintado con acrílico (2018), dimensiones inferiores a 5x5x5cm.
- Figura 54.** Pieza de aluminio pintado con acrílico (2018), 10x6x6cm.
- Figura 55.** Pieza de tela encolada y cosida, retal (2019), 3x5x5cm.
- Figura 56.** Pieza articulada de aluminio entelado con loneta serigrafiada (2018). Dimensiones inferiores a 5x5x5cm.
- Figuras 57 y 58.** Pieza articulada de DM entelado (2019) Dimensiones variables.
- Figuras 59 y 60.** Tras limpiar los huesos, se acentúan algunas de sus formas naturales con lijas eléctricas. Detalle del proceso.
- Figura 61.** Pieza de hueso y madera encolada (2019) 2,5x9,5x6cm.
- Figuras 62 y 63.** Pieza de hueso y escayola (2019) 4x6x7cm.
- Figura 64.** Detalle del rincón de la A.2.11.
- Figura 65.** Detalle del rincón de la A.2.11.
- Figura 66.** Esbozo digital de peana unida al espacio por medio del color.
- Figura 67.** Croquis digital de la organización de las piezas.
- Figura 68.** Primeras pruebas en la A.2.11.
- Figura 69.** Croquis digital para la planificación del recorrido de la instalación..
- Figura 70.** Maqueta A.2.11. Cartón pluma y cartón gris. 10x30x30cm.
- Figuras 71 y 72.** Pruebas de distribución de peanas y zonas de color.
- Figuras 73 y 74.** Pruebas con el trozo de mármol procedente de la casa.
- Figura 75.** «Corrales y Terrazas» (2019). Polipropileno y escayola. 7x23x13cm.
- Figura 76.** Detalle.
- Figura 77.** Proceso de construcción del molde para verter la escayola.
- Figuras 78 y 79.** Pieza de aluminio (2019) 5x15x10cm.
- Figura 80.** Esbozo de la pieza. Grafito sobre papel Basic, A5.
- Figura 81.** Molde de la pieza. Aluminio, cinta adhesiva y acetato.
- Figura 82.** Pieza de aluminio y escayola (2019.). Aluminio y escayola. 3x8x7cm
- Figura 83.** Retal para realizar la pieza nexo.
- Figura 84.** Esbozo de la pieza nexo de tela. Lápices de colores sobre papel Basic, A5.
- Figura 85.** Plantilla de cartulina para la pieza de aluminio «Pasillo y recoveco».
- Figura 86.** «Pasillo y recoveco» (2019). Aluminio lijado, 5x10x20cm.

- Figura 87.** Soldadura de los LEDs.
- Figura 88.** Comparación de los focos antiguos con los renovados.
- Figuras 89 y 90.** Pruebas de iluminación.
- Figuras 91 y 92.** Resultado de la combinación de luz natural y la luz de los focos.
- Figura 93.** De la instalación «Dos interiores» (2019). Detalle de uno de los focos sobre la pieza de acetato.
- Figura 94.** «Dos interiores» (2019).
- Figura 95.** De la instalación «Dos interiores» (2019). Pieza de aluminio, terciopelo y cobre sobre peana de escayola. Dimensiones inferiores a 3x5x5cm.
- Figura 96.** «La cocina» (2018). Acetato y pintura acrílica, 5x3x4cm.
- Figura 97.** Pieza de escayola aluminio sobre escuadras de madera, 3x8x7cm.
- Figura 98.** Pieza de aluminio pintado con acrílico sobre peana de acetato lijado.
- Figura 99.** Pieza acolchada. Dimensiones inferiores a 15cm.
- Figura 100.** «Corrales y terrazas». Polipropileno y escayola, 7x23x13cm.
- Figura 101.** «Pasillo y recoveco» sobre peana de escayola. Aluminio lijado, 5x15x9cm.
- Figura 102.** Detalle de la instalación.
- Figura 103.** Pieza hueso y escayola sobre cartulina y madera.
- Figura 104.** Pieza de tela encolada y cosida, 3x5x5cm.
- Figura 105.** Detalle de la pieza situada en el recoveco de la *Project room* A.2.11.
- Figura 106.** Detalle de la instalación.
- Figura 107.** Detalle de los cambios de iluminación provocados por la entrada de luz natural.
- Figura 108.** De la serie «Interacción con el entorno» de Enric Mestre (2003). Gres chamotado y engobes, 23,5x24x24cm. *Enric Mestre web*.
- Figura 109.** De la serie «Interacción con el entorno» de Enric Mestre (1999). Gres chamotado y engobes, 28,30x27cm. *Enric Mestre web*.
- Figura 110.** De la serie «Arquitectura para la mirada» de Enric Mestre (1995). Gres chamotado y coloreado, 135,50x40cm. *Enric Mestre web*.
- Figura 111.** Silbatos prehispánicos seccionados para mostrar su interior (s.f.). *Danzas mexicanas web*.
- Figura 112.** «Un siurell» de Joanbanjo (2012) *Wikimedia*. CC BY-SA 3.0.
- Figura 113.** Esbozo de la pieza Udol I. Lápiz de grafito sobre papel Basic, A5.
- Figura 114.** Construcción de una esfera hueca para el silbato.
- Figuras 115 y 116.** Unión del silbato a la parte exterior de la pieza.
- Figuras 117, 118 y 119.** « Udol I» (2020). Barro rojo cocido, 7x17x29cm.
- Figura 120.** Detalle.
- Figura 121.** Esbozo del interior de Udol II. Grafito, lápices de colores y bolígrafo sobre papel Basic, A5.
- Figura 122.** Preparación de las planchas de barro para la construcción del volumen.
- Figura 123.** Resultado de la unión de las planchas.
- Figuras 124, 125 y 126.** « Udol II» (2020). Barro rojo cocido, 9x17,5x27,5cm.
- Figura 127.** Detalle.
- Figura 128.** Esbozo del interior de Mirillas. Grafito, y bolígrafo sobre papel Basic, A5
- Figuras 129 y 130.** Proceso de construcción de los tabiques.
- Figuras 131 y 132.** Resultado del interior de la pieza.
- Figuras 133 y 134.** «Mirillas» (2020). Barro blanco cocido, 11x24,5x30cm.
- Figura 135.** Detalle del interior de Mirillas.
- Figura 136.** Detalle.
- Figura 137.** Materiales para elaborar algunos de los colores típicos en la arquitectura rural valenciana.
- Figura 138.** Construcción del molde.
- Figura 139.** Proceso de unión de las partes del molde con mechones y cola.
- Figura 140.** Molde (2020). Madera de pino encolada, 8x25x16cm.
- Figura 141.** Resultado de la escayola.
- Figura 142.** Comparación de las piezas «Corrales y terrazas».
- Figura 143.** Prueba para elaborar una plantilla.
- Figura 144.** Prueba de unión de la camisa por ensamblaje de pestañas.
- Figura 145.** Confección del patrón sobre «Corrales y terrazas II». Papel de seda y cinta adhesiva.
- Figuras 146 y 147.** Proceso del acople de la camisa de polipropileno sobre la escayola.
- Figuras 148, 149 y 150.** «Corrales y terrazas» (2020). Polipropileno y exaduro, 8,5x22x13cm.
- Figura 151.** Vista de «Mirillas».



**Mirar sin prisa.
Analogías entre el recuerdo espacial y la
experimentación material.**